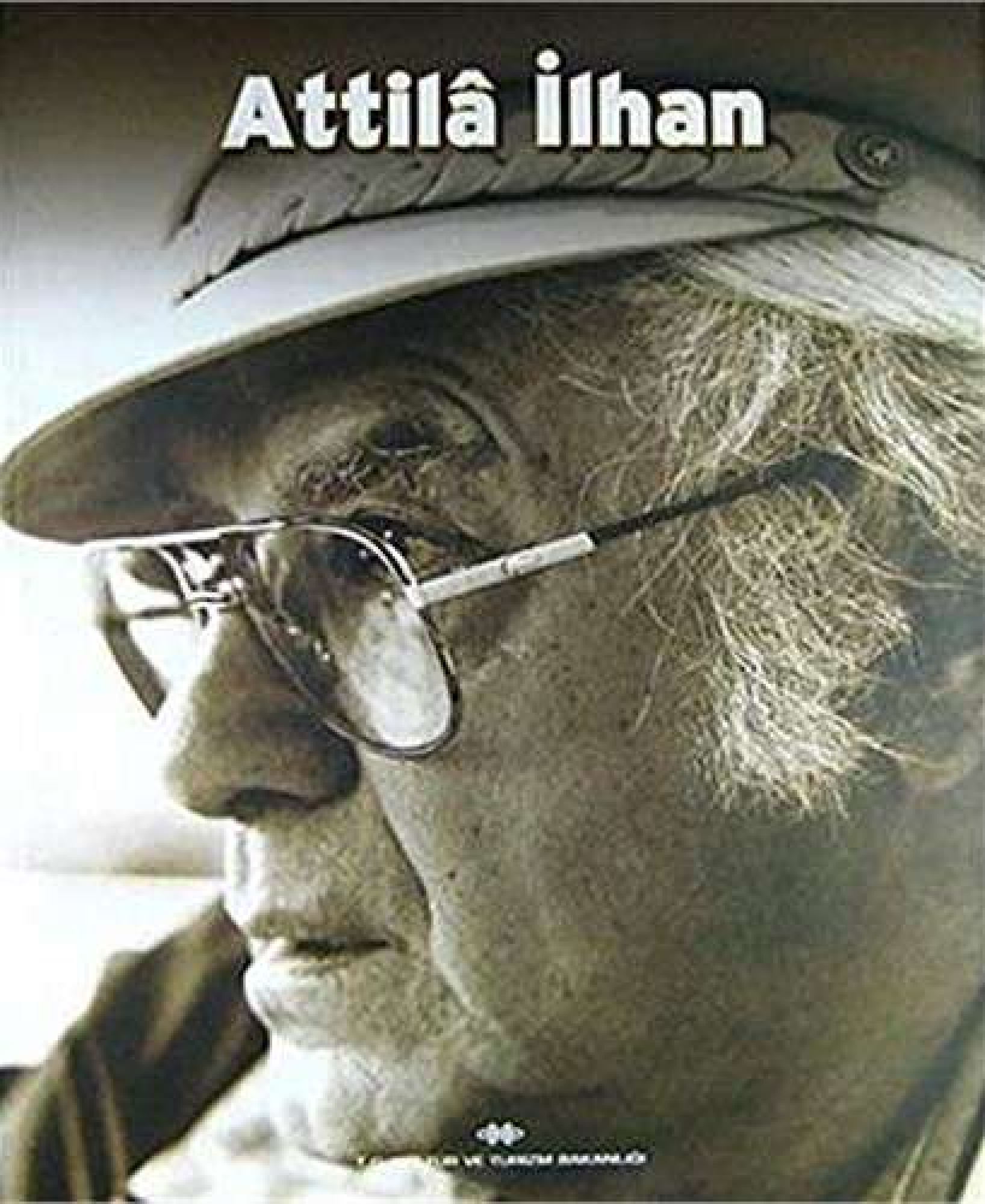
Attilâ İlhan



ATİLLÂ İLHAN

ARMAĞANI: KAPTAN'A SAYGI İLE...

Editör
YAKUP ÇELİK



T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI YAYINLARI

Her hakkı saklıdır.
© T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
KÜTÜPHANELER VE YAYIMLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
3063

ANMA VE ARMAĞAN KİTAPLARI DİZİSİ
1

ISBN: 978-975-17-3501-0

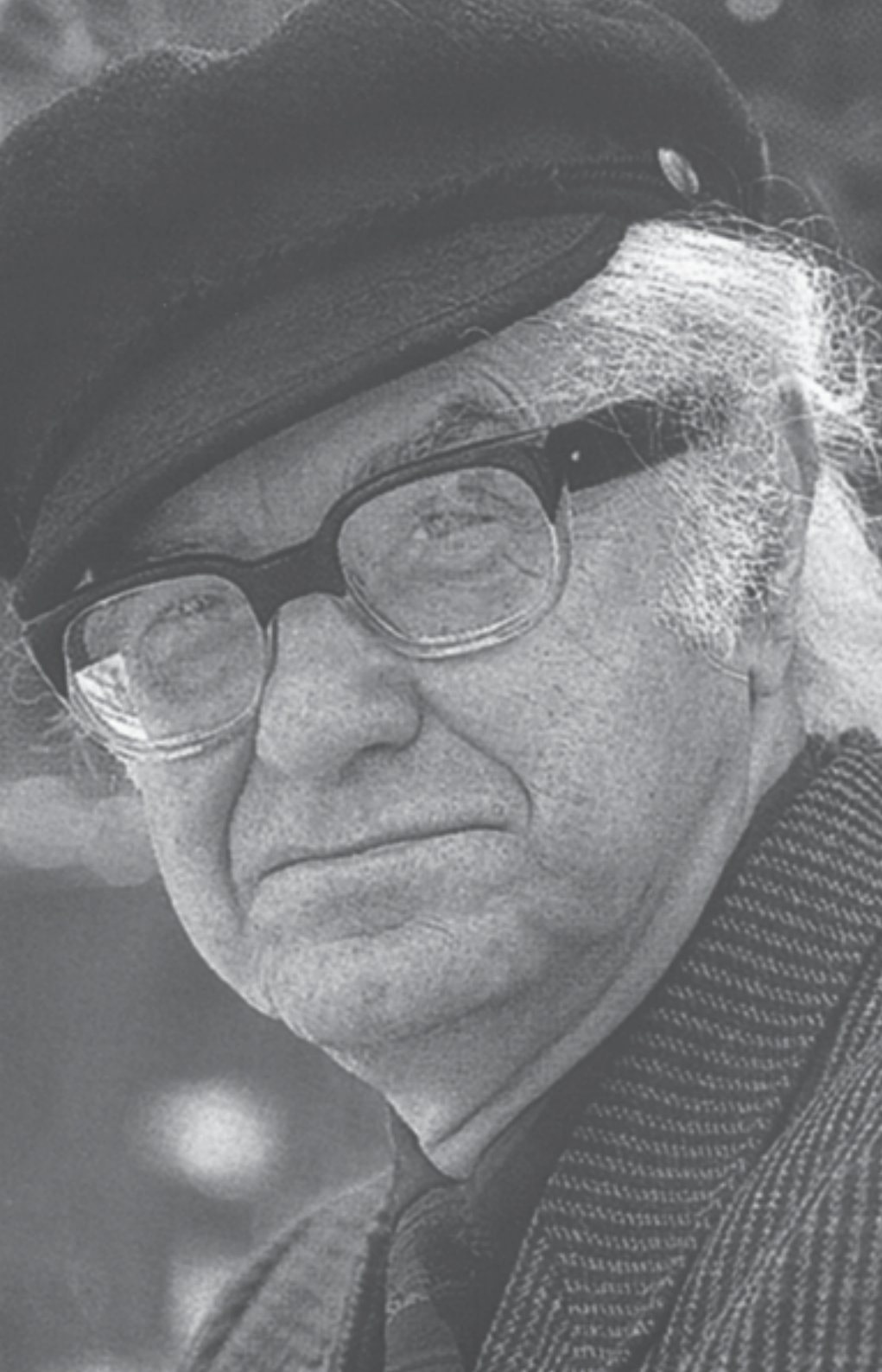
www.kulturturizm.gov.tr
e-posta: yayimlar@kulturturizm.gov.tr

KAPAK RESMİ
Attilâ İlhan / Foto: Ara Güler

ÜÇÜNCÜ BASKI
Baskı: Özyurt Matbaacılık
Tasarım ve Uygulama: Orient Yayıncılık (Ezgi Zorlu)
Baskı Yeri ve Tarihi: Ankara, 2014.
Baskı Adedi: 1.500

Birinci Baskı: Ankara, 2006. ISBN 975-17-3217-4
Gözden Geçirilmiş İkinci Baskı: Ankara, 2010.

Attilâ İlhan armağanı: Kaptan'a saygı ile... / Ed. Yakup Çelik. - 3. Bsk. - Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2014.
667 s.; 21 cm. (Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları; 3063, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü anma ve armağan kitapları dizisi; 1).
ISBN 978-975-17-3501-0
I. İlhan, Attilâ. II. Çelik, Yakup. III. Seriler.
928.94335





ÖNSÖZ

Attilâ İlhan (1925-2005), her şeyden önce, ömrünün 65 yılını yazma-araştırma faaliyetleriyle geçirmiş bir aydındır. 1940 sonrasından ölümüne kadar sanat ve edebiyat ile ilgili tartışmaların, değişimlerin ve kıvılcımların odağında bulunmuştur.

Şair kimliği her zaman ön planda olmasına karşın roman, deneme, makale, araştırma-inceleme, hikâye ve senaryo türlerinde eserler vermiştir. Televizyon programcılığı ve gazetecilik yapmıştır. Türk okuyucusu tarafından hep bu çok yönlülüğüyle tanınmış, sevilmiş ve benimsenmiştir.

Attilâ İlhan, 1941'de yayımlamaya başladığı şiir yolculuğunda kendine özgü bir üslup oluşturmuştur. Önceleri Nazım Hikmet tarzında toplumcu gerçekçi çizgide şiir yayımlayan İlhan; Sisler Bulvarı, Yağmur Kaçağı şiirleri ile birlikte kendi şiir tarzını benimsetir. Bir bakıma toplumcu şiire yeni boyutlar kazandırır. 1960'lardan itibaren Türk şiirinin özünden, daha yerinde bir söyleyişle Divan ve Halk edebiyatından yararlanma çabalarını ortaya koyar. Bu bakımdan, denilebilir ki gelenekle modern tarzın birleşim çabalarını günümüz Türk edebiyatında en iyi sergileyen şairlerden birisi olmuştur.

İlk romanı Sokaktaki Adam'da (1953) ve hemen peşinden yayımladığı Zenciler Birbirine Benzemez (1957) romanlarında büyük şehirlerin gerilim atmosferinde yaşayan insanının korku, kaçış, gerilim ve imkansız aşkla çerçeve-

lenmiş dünyasını gözler önüne serer. Kurtlar Sofrası'nda (1962) ve peşinden gelen Aynanın İçindekiler serisinde (Bıçağın Ucu, Yaraya Tuz Basmak, Sırtlan Payı, Dersaadet'te Sabah Ezanları, O Karanlıkta Biz, Allah'ın Süngüleri, Gazi Paşa) toplumumuzun 1900 sonrasında yaşadığı sosyal ve siyasal değişimleri roman kurgusu içinde dikkatlere sunar. Bu romanlarda seçilen kahramanların ekseninde, ülke; siyasal atmosfer, ekonomik dünya ve eğlence sektörü ile birleştirilerek kurgulanır. Tarihi pespektif bu üç çerçeveden görülür.

Attilâ İlhan'ın bir başka dikkat çekici yönü düşünce adamı kimliğiyle ortaya koyduğu deneme-araştırma çalışmalarıdır. Anılar-Acılar ve Attilâ İlhan'ın Defteri adıyla yayımlanan bu kitaplarda toplumun sosyal ve siyasal birçok alanındaki problemlere değinilir; bu problemlere Attilâ İlhan'ın kendine özgü çözüm önerileri getirilir. İlhan, bu eserlerinde araştıran, sorgulayan, aydın olarak çözüm üretmeye çalışan bir kimlikle Türk okuyucusunun karşısına çıkar.

Türk edebiyatında ve Türk düşünce yaşamında kalıcı açılımları bulunan Attilâ İlhan'ın ve sanat anlayışının gelecek kuşaklara aktarılmasına hizmet etme amacında olan bu Anma-Armağan kitabın 3. Baskısını okurlarımızla buluşturmaktan memnuniyet duymaktayız. Tüm emeği geçenlere teşekkürlerimi sunarım.

Ömer Çelik
Kültür ve Turizm Bakanı

SUNUŞ

Türk edebiyatının ve düşünce hayatının önemli isimlerinden Attilâ İlhan, 11 Ekim 2005 tarihinde aramızdan ayrıldı. Ölümü üzerine günlerce televizyonlarda, gazetelerde tartışmalar yapıldı, şiirlerinden örnekler verildi, yazar ve şair kimliği üzerine küçük değerlendirmeler sunuldu. Bunlar, Attilâ İlhan'ı kapsamlı bir şekilde ele alan ve onun yazdıklarını sorgulayıcı nitelikte değildi. Kaptan'a Saygıyla... adını verdiğimiz bu armağan kitapta, onun eserlerini kapsamlı bir tarzda inceleyen, sorgulayan, değerlendiren yazılar bulacaksınız.

Armağan kitabımızdaki ilk bölüm, Attilâ İlhan'ın yakın çevresinden, onun kişisel özelliklerini anlatan hatıra mahiyetindeki yazılardan oluşmaktadır. Burada, kardeşi Çolpan İlhan ve eşi Biket İlhan başta olmak üzere, dostlarının, çalışma arkadaşlarının duyguları ve değerlendirmeleri yer almaktadır.

Kaptan için hazırladığımız çalışmanın ikinci bölümünde onun şiirleri bulunmaktadır. Duvar'dan itibaren şiir serüveni mercek altına yatırılmış, şiirlerin Türk edebiyatındaki yeri irdelenmiştir. Sokaktaki Adam – Gâzi Paşa çizgisi içerisindeki romanları ve bunların bilimsel değerlendirmeleri de üçüncü bölümdedir. "Kuşbakışı Attilâ İlhan" adını verdiğimiz bölümde de, Kaptan'ı bütün eserleriyle değerlendiren araştırmalar yer almak-

tadır. Eleştirmenlik, hikâye yazarlığı ve dergicilik gibi yönleri de armağan kitabımızda göz ardı edilmemiş, değerlendirmeye alınmıştır. Daha sonra şiirlerine ve romanlarına geçen serüven tutkusu, ilk olarak Abbas Yolcu kitabındadır. Onu da unutmadık. Armağan kitaptaki diğer bölümler; ilk yazılarını inceleyen ve ortaya çıkaran İbrahim Oluklu'nun araştırması ile, İsmail Çetişli'nin ölümünden sonra basında çıkan değerlendirmeleri ele alan yazısıdır.

Çalışmamızdaki fotoğrafların temin edilmesinde Çolpan İlhan, Biket İlhan ve Attilâ İlhan Bilim ve Sanat Vakfı'nın büyük desteğini aldık. Bu bakımdan Attilâ İlhan ailesine sonsuz teşekkürler.

Yakup ÇELİK
Editör



İÇİNDEKİLER

I. BÖLÜM: İZMİR – İSTANBUL – PARİS DERKEN...

Attilâ İlhan'ın Hayatı
***Yakup Çelik** 15*

II. BÖLÜM: AŞKLARIN VE DUYARLILIKLARIN İNSANI – ONU TANIYANLARIN GÖZÜYLE ATTİLÂ İLHAN

O An Geldi mi?
***Çolpan İlhan** 35*

Attilâ İlhan'la Yaşamak
***Biket İlhan** 39*

Sevgili Attilâ İlhan
***Ayşe Kilimci** 45*

Attilâ İlhan'la Geçen Zaman
***Mustafa Şerif Onaran** 53*

Attilâ İlhan'la Karşılaşmak...
***Ataol Behramoğlu** 61*

Attilâ İlhan'la Çalışmak
***Nedret Çatay** 65*

Mavi Adam Attilâ İlhan
***Zeynep Aliye**71*

Bir Maceradır Attilâ İlhan
***Servet Somuncuoğlu** 79*

III. BÖLÜM: CABBAROĞLU MEHEMMED –
SEVMEK İÇİN GEÇ ÖLMEK İÇİN ERKEN ÇİZGİSİ

Nâzım'dan Sosyal Realizme Attilâ İlhan Şiiri
'Duvar'dan 'Kimi Sevsem Sensin'e Attilâ İlhan Şiiri
Yakup Çelik 95

Dönemler Yönelimler ve Eleştiriler Çerçevesinde
Attilâ İlhan Şiiri
Mahmut Babacan 269

Bir Sonbahar Vurgunu Attilâ İlhan
Şermin Yaşar 297

"Kar Kasidesi"nde Savrulurken...
Nesrin Tağızade Karaca 309

IV. BÖLÜM: 20. YÜZYILIN İKTİSAT – SİYASET
VE EĞLENCE ÇERÇEVESİNDEKİ İNSANI ATTİLÂ
İLHAN'IN ROMANI VE ROMANCILIĞI

Attilâ İlhan'ın Romanları ve Romancılığı
Tülin Arseven 319

Attilâ İlhan'da Kültür Krizi Sorunsalı
Gönülden Esemenli 369

Attilâ İlhan'ın Dumanlı Aynasından Yakın Dönem
Manzaraları
Turgut Göğebakan 389

Attilâ İlhan'ın Roman Mekânlarında Tarihî Bir
Gezinti: İstanbul Selânik Ankara
Sema Uğurcan 401

Bir Attilâ İlhan Klasiği "Gâzi Paşa"
Gürsel Aytaç 421

Attilâ İlhan'ın "Sokaktaki Adam" Adlı Romanında Aydın Sorunsalı
Sema Özher 431

'Yaraya Tuz Basmak' Adlı Romanda Birey Toplum
Sıdıka Dilek Yalçın-Çelik 441

Attilâ İlhan'ın İki Romanında Halk ve Halk Kültürü
Nesrin Feyzioğlu 469

V. BÖLÜM: KUŞBAKIŞI ATTİLÂ İLHAN – KAPTAN'A FARKLI YAKLAŞIMLAR

Bir Muhalif Olarak Attilâ İlhan Portresi
Doğan Hızlan 491

Cumhuriyet Dönemi Modern İnsan Tipi- Attilâ İlhan ve Poetikası Üzerine
Şerif Aktaş 513

Attilâ İlhan'daki Mustafa Kemal Atatürk ve Mirseyid Sultan Galiyev
Mehmet Açа 535

Attilâ İlhan'ın Eserlerinde Alışılmamış Bağdaştırmalar
M. Osman Toklu 571

VI. BÖLÜM: ELEŞTİRMEN ATTİLÂ İLHAN

Gerçekçilik Savaşı ya da Attilâ İlhan'ın Eleştirmenliği
Turan Karataş 583

VII. BÖLÜM: ATTİLÂ İLHAN HİKÂYE DE YAZMIŞTI

Dört Uzun Hikâye
Ayşenur Külahlıoğlu İslam 601

VIII. BÖLÜM: DERGİLERDE GENÇLERLE...

Yarınlara Kalan Bir Derginin Dünü ve 'Kendimizden Alıntılar'
Ülkü Karaosmanoğlu 617

IX. BÖLÜM: SEYAHAT VE MACERA: ABBAS YOLCU

Eninde Sonunda 'Abbas Yolcu'dur
Tacettin Şimşek 627

X. BÖLÜM: İLK DÖNEM

Balıkesir'deki Yazılarında Attilâ İlhan
İbrahim Oluklu 635

SONRA...

Attilâ İlhan'ın Vefatının Basındaki Akisleri
İsmail Çetişli 651



I. BÖLÜM
İzmir-İstanbul- Paris derken...

ATTİLÂ İLHAN'IN HAYATI

Yakup Çelik

Aile Çevresi

Attilâ İlhan, 15 Haziran 1925'te Menemen'de doğdu. Babası Muharrem Bedredtin Bey, Gürünlü bir ailenin çocuğudur. Onun babası Mehmet Hamdi Efendi ise köken olarak Karslıdır. Anadolu'nun bir çok yerinde kadılık yaptıktan sonra Gürün'e yerleşmiştir. Attilâ İlhan, Mehmet Hamdi Efendi'nin hayatı ile ilgili olarak bize aşağıdaki bilgileri aktarmıştır:

> "Dedemin çeşitli yerlerde kadılık yaptığıyla ilgili bilgim var da biraz müphem. Genellikle Malatya ve Sivas ilçelerinde zannediyorum kadılık yapmış. Babamdan hatırlıyorum, Darende'de yapmış olduğunu. Hatta Gürün'e de Darende'den gelmiş. Bundan fazlasını bilmiyorum."[1]

Attilâ İlhan ve kardeşleri için Gürün hep Anadolu'da babalarının doğduğu bir ilçe olarak hatırlanır. Babası Bedri Bey 11 yaşında Gürün'den ayrılmış, bir daha dönmemiş. Attilâ İlhan, Gürün hakkındaki bilgileri 1933'de İzmir'e

gelen babasının ikiz kardeşi halasından ve Bahri amcasından öğrenir.

Mehmet Hamdi Efendi'nin iki evliliği vardır. Bu evliliklerinden olan çocukları hakkında Attilâ İlhan'ın bilgisi şöyledir:

> "Bir tanesi Hayrettin amcamız. Hayrettin Özilhan diye bilinir. Edebiyat öğretmenidir. Başlangıçta sarıklı. Ondan sonra Bahri amcam var. Bir de Osman Amcam var. Osman amcam öbür eştendir. Osman amcam eczacıydı. Kastamonu'ya yerleşmişti eşiyle beraber. Onun soyundan gelen Vecdi İlhan bakan olmuştu. Onun Necmi ve Nemide diye çocukları vardı. Nerede oldukları hakkında bir bilgim yok. Bir de Abdullah amcamız olması lazım. Onun da Mısır'a gittiğine dair bir laf var. Aile hakkında bildiklerim bu kadar."

Gürün'den babası tarafından İstanbul'a getirilen Bedri Bey'in bu şehirdeki yaşantısı için de şu açıklamalarda bulunur:

> "Babası onu alıp buraya getirdiği zaman, zaten Hayrettin amcamla Osman amcam İstanbul'da okuyorlar. Tavukpazarı'nda medreselerde kiralık odalarda kalırlarmış. Osman Amcam eczacılık okuyor, Hayrettin Amcam da medresede okuyor, o zamanlar sarıklı hoca olacak. Daha sonra Mekteb-i Muallim'e gidiyor. Babam daha küçük olduğu için Mercan İdadisi'ne gidiyor. Burada, onun anlattığına göre Falih Rıfkı Bey'le aynı sınıfta. Mercan İdadisi'ni bitirdikten sonra, babasıyla aynı meslekten olsun diye Mekteb-i Hukuk'a yazılıyor. Bu arada Tefeyyüz İdadisi'nde de müdür muavinliği yapıyor. Mekteb-i Hukuku bitirdikten sonra Dahiliye Nezareti'ne müracaat ediyor, orada işe başlıyor. Bütün bunların yanında babam İstanbul'da, kısmen Divanyolu'nda, Pera ve Beyoğlu'nda hovarda – meşrep bir hayat yaşıyor. Burada saraydan birtakım şehzadelerle dostlukları oluyor. Şiirle ülfeti de o zaman başlıyor. Nejat B. İmzasını kullanıyor. Nedim tarzında şiirler yazıyor. Kurtuluş Savaşı'nın sonuna kadar bu durum sürüyor."

İstanbul hükûmeti düştükten ve bakanlıklar Ankara'ya taşındıktan sonra Bedri Bey, İstanbul'da işsiz kalır. Hukuk diplomasıyla Adliye Vekaletine (Adalet Bakanlığı) başvurarak bir memuriyet ister. Tayini Menemen Müdde-i Umumiliğine (sav-

cı) çıkar. İstanbul'un renkli hayatına alışmış olan Bedri Bey'in, Menemen'deki tek dostu İstanbul'dan tanımış olduğu Kenan Gemicigil'dir. Bu dostluk yeni bir yaşama adım atmanın da temelini oluşturuyor:

> "Dayım Kenan Gemicigil, Eczacılık Fakültesini bitirmiş ve Menemen'e gelip eczane açmış. Bu eczane babamın mekânı oluyor. İşten çıktığı zaman eczaneye gidip İstanbul hatıralarını yad ediyorlar. Bu arada Annemle evlenmesi gündeme geliyor. Annem bu evliliği pek istemiyor. Fakat dayım çok ısrar ediyor. Annem, diğer kardeşleri arasında okumaya, yazmaya çok meraklı bir kız. Rüştiyeyi bitirmiş; İdadiye Yunan işgali yüzünden gidememiş. Kenan dayımın daha İstanbul'da iken gönderdiği romanları okuyarak büyümüş. Herhâlde dayım, ötekinin de şair olduğunu düşünerek ikisi arasında mutlu bir evliliğin olabileceğini tasarlıyor. Annem tarafı, memur diye evliliğe karşı çıkıyor. Kızımızı alıp götürür diye endişeleniyorlar. Sonuçta dayım, annemi ve diğerlerini ikna ediyor. Eczanede babamı anneme gösteriyorlar. Annemin bana söylediği; ilk gördüğünde babamı beğenmemiş. Yalnız babam ilk görüşmelerinde Nedim'den ezbere şiirler okuyor ve annem bundan etkileniyor. Bu gelişmeden sonra da Bedri Bey ile Perihan Memnune Hanım hemen evleniyorlar."

Perihan Memnune Hanım; Sadiye, Enver ve Kenan kardeşlerin en küçüğüdür. Attilâ İlhan'ın büyükannesinin babası (Hasan Kaptan) ve çocukları hakkındaki gelişmelerle ilgili bilinenler de şunlardır:

> "Hasan Kaptan hakkında çok az bilgimiz var. Hasan Kaptan ailesi Alanyalı. Oradan İzmir'e ticaret yaparlarmış. İki oğlu var Ali ile Hüseyin Efendi. Hüseyin İzmir'de hafız. Ali ise orduda subay. Menemen'e tayin edilmiş. Burada dedem Ali Efendi ile Menemen eşrafından Arap Hasan Efendi'nin kızı Zekiye birbirlerini seviyorlar ve evleniyorlar. Ali Efendi, ninemle evlenince askerlikten ayrılıyor, tamamen Menemen'e yerleşiyor ve burada ticarete başlıyor. Annemin dedesi Arap Hasan Efendi, yani Hasan Fehmi Söğüt. Zamanında Şam'da mektupçuluk yaptığı için kendisine Arap deniyor."

Bedri Bey ile Perihan Memnune Hanım'ın 1924'te olan evliliğinden bir yıl sonra (15 Haziran 1925) Attilâ İlhan doğar. Bedri Bey, bir müddet sonra, terfi nedeniyle Denizli'ye tayin edilince, savcılıktan ayrılıp avukatlık yapmaya başlar. Bu kararı almasında, biricik kızlarını başka yere göndermek istemeyen Gemicigil ailesinin ve Attilâ'nın doğmuş olmasının etkisi büyüktür. Bedri Bey, Menemen'de avukat yazıhanesini açar. Kısa süre içerisinde İzmir'e nakleden Bedri Bey, bu bölgenin en ünlü avukatı hâline gelir. Aile de İzmir'e yerleşir.

Çocukluk Yılları

Çocukluğunun ilk yıllarını Menemen ve İzmir'de, kendisinden bir buçuk yaş küçük kardeşi Cengiz'le birlikte geçiren Attilâ İlhan, babası Bedri Bey'in avukatlıktan ayrılarak Ilgın kaymakamlığına gidişine kadar çok mutlu bir dönem geçirir. Kendisine babasının ünlü bir avukatken Ilgın'a gidişinin nedenini sorduğumuzda aldığımız cevap şu oldu:

> "Kendisinin bize o zamanki izahı, buhran yıllarıydı. Otuzlu yıllarda büyük buhran başlıyor. Böyle olunca da bütün işler bozuluyor. Bunun üzerine Dahiliye Vekaletine başvurup bir görev istiyor ve Ilgın kaymakamlığına veriyorlar. Fakat çok yıllar sonra işin içinde bir çapkınlık hikâyesi olduğunu öğrendik. Babam çok çapkın bir erkekti. Sanıyorum ki onu çok etkileyen bir kadın girdi hayatına. Ailesinin dağılacağını hissetti. Ailesinden de vazgeçemezdi. Böyle bir garip adamdı. Hem çapkınlık yapar, hem çocuklarına, karısına çok düşkün. Gidişinde bu iki neden de vardır."

Attilâ İlhan'ın çocukluk yıllarında iki önemli kadından bahsetmek gerekir: Zekiye Nine ile Emine Bacı. Bu iki kadının kendi dünyasındaki yerini, onların özelliklerini ve kültürel anlamda kazanımlarını şöyle anlatır:

> "Zekiye Nine çok şaheser bir kadındı. Ondan hem çok korkardık. Çok sertti, azarlardı, hatta kulağımızı çekerdi. Ama çok severdik. Bir kere fevkalade tatlı dilliydi ve umulmaz güzellikte masallar anlatırdı. Hatta anlattığı masalların bir çoğu-

nu uydurduğunu da sonradan fark ettim. Çünkü bir masalı iki kere anlattıramazdık. Aklım erdikten sonra beğendiğim yanı ise, varlıklı bir ailenin çocuğu ve varlıklı bir adamın eşi olmasına rağmen toprakla ilişkisini çok iyi korumuştu. Yani bizzat çalışırdı. Bu onun bence en büyük meziyetlerinden biriydi. İncir mi toplanacak nine orda, üzüm mü toplanacak nine orda, bağ mı çapalanacak nine orda. Gündelikçilerin, ırgatların başında onlarla beraber işlere gider. Yunan işgalinde kardeşleri, bağa bahçeye ne oldu diye bakamayınca, o ata binerek gidip bakarmış. Böyle biri işte. Çok yaşlı dönemlerinde artık ata binemiyordu ama eşeğe binip bağa gittiğini hatırlıyorum. Çok yaman bir kadındı. Rüzgâr Zekiye Hanım derlerdi. Zor yılların kadını olmasına rağmen, şarkı söylemeyi, gezmeyi ve eğlenmeyi severdi. Enver Dayımla birlikte Meriç ve Malkara'ya, bizimle birlikte Ilgın'a geldi. Çocuklarının sıkıntılı dönemlerinde hep yanlarında oldu.

Emine Bacı'ya gelince. Biz ona da Nine derdik. O bizim eve geldiği zaman ben bir buçuk yaşındaymışım. Cengiz eline doğmuş. Kardeşim ve benim çocukluk yıllarımda o hep var. Alafranga manada dadı; ama dadı gibi değil, biz ona nine diyorduk. O da bizi çok eğlendirirdi. Çok şen bir kadındı. Yörüktü sanıyorum. Türküler söylerdi. Menemen'in Emiralem Köyündendi. O da masallar anlatırdı bize, hiç üşenmeden. Yaz günleri canımız sıkılır, bizi oyalamak için neler bulurdu neler. Çomak şekerleri yapardı bize. Oyuncaklarımı kırmada bana yardım ederdi."

Attilâ İlhan'ın halk kültürünü ve halk söyleyişini benimsemesinde en etkili isimlerden biri de Bahri amcasıdır. Gürün'de yerleşmiş tek amcasıydı. Attilâ İlhan, çocukluk yıllarından çok sevdiği bu halk adamını ve onun kendi hayatındaki yerini de bize şöyle anlattı:

"İlk defa Karşıyaka'da bizim Soğukkuyu'daki eve geldi. Bir gözü şehlaydı onun. Şimdi düşünüyorum da babamın karikatürü gibiydi. Tipik Sivas ağzıyla konuşuyordu. Biz buna çok şaşırdık. Çünkü o zamana kadar sadece Ege telaffuzunu biliyoruz. Babam da İstanbul telaffuzuyla konuşuyor. Bahri Amcam çok başka biri 'ciğerimin köşesi', 'kurban' bu lâfları ilk defa

ondan duyuyoruz. Ondan türküler dinledim. Çok güzel türkü söylüyordu. Gramafona plaklar koyar, geçer başına dinlerdi. 'Yeşil kurbağalar öter göllerde' bu türküyü dinlerken ağladığını hatırlıyorum. Amcam sonraki yıllarda kafama, Anadolu'da yaşayan ve Anadolu insanının özelliklerini taşıyan bir kişilik hâlinde yerleşti. İzmir'den Sivas'a sanki komşuya kahveye gidiyormuş gibi giderdi. Sivas'tan kalkar, Gürün'den, Ilgın'da bizi bulur. Bir gün önceden gelir, geceyi handa geçirir. Ertesi gün ben kapının önünde oynarken birden amcamı karşımda görür çok şaşırırdım. Yani böyle değişik bir adamdı. Ilgın'da bana mezarlıkları gezdirdi. Eski harflerle olan kitabeleri okudu. Ebced hesabıyla tarihleri çıkardı. Ilgın çevresindeki köyleri bana gezdirdi. Bir keyif adamıydı, kendine göre bir gönül adamıydı."

Attilâ İlhan'ın 1930'lu yılların ilk yarısındaki çocukluk yılları İzmir Karşıyaka'da geçer. Atlı tramvayların, sinemaların, sahil gazinolarının bulunduğu bu semtten hemen her yaz tatil için İstanbul'a gidilirdi. Gülcemal vapuruyla yapılan bu seyahatler, çocukluk yıllarına ait en güzel hatıralar arasındadır. Sonraki hayatında önemli bir yer tutan sinemanın onun dünyasına girişi de bu yıllardadır. Perdenin yanından girilen sinemalarda, yalnızca korku izlenimlerinin kaldığı sessiz filmler.

Öğrenimi

Attilâ İlhan, Karşıyaka Cumhuriyet İlkokulu'nda 1932 yılında ilk öğrenimine başlar. Evinde özgür ve şımarık bir çocuk olan Attilâ'nın disiplin içerisindeki bir yaşama fazla tahammülü yoktu. Bu nedenle okulunu pek sevmedi. Her şeye rağmen kendisiyle özdeşleşen disiplinli yaşam tarzına da bu dönemde alışır:

"Ben disiplinden hiç hoşlanmam, fakat disiplin içine girdiğim zaman da benden disiplinlisi yoktur. Öğretmenim Fatma Hocaydı. Annemle ikisi yan yana geldiği zaman, inanılmaz farklı iki çocuktan bahsediyorlar gibi olurdu. Bir tanesi çok uslu, terbiyeli, çalışkan bir çocuktan; öteki edepsiz, yaramaz, asmaların üstünde dolaşan, ortalığı kırıp geçiren bir çocuktan bahsederdi. Böyle bir çelişki vardı hayatımda benim."

Oldukça başarılı bir öğrencilik hayatından sonra babasının kaymakamlık görevinden dolayı Ilgın'a gider. Ilgın, Attilâ İlhan'ın Anadolu ve Anadolu insanı ile ilk tanıştığı mekândır.

Ilgın'da eğitimine bir yıl ara vermek zorunda kalır. Burada bir Anadolu ilçesini bütün boyutlarıyla tanıma imkânı bulur. Konya'da içinde ortaokulun da olduğu, bir tek Konya Lisesi vardır. Onun da kontenjanı dolmuştur. Bu nedenle Attilâ İlhan bir yılını (1937 – 38) okuldan uzak geçirir. Kasabanın çocuklarıyla arkadaşlık eder, ava gider. Bir bakıma köy veya kasaba hayatını tanımış olur. Bu arada Ilgın'da ilkokul birinci sınıf öğrencilerine öğretmenlik eder. Yaz mevsiminde de Hükûmet Konağının manuel santralinde santral memuru Nuri Efendi'ye yardımcı olur.

Arkadaşlarından bir yıl geri kalan Attilâ, bir yıl sonra Karşıyaka Atatürk Ortaokuluna yazılır. Bu yıllar içerisinde Jules Verne'in romanlarını okuyan Attilâ İlhan'da serüven tutkusu gelişir. Sinema tutkusu; Jules Verne romanları, Panait İstrati, Falih Rıfkı Atay okumalarıyla zenginleşir. Ilgın, Attilâ İlhan'ın Anadolu ve Anadolu insanıyla ilk tanıştığı mekândır. Bu yıllarda Karşıyaka'da iki tane sinema vardır. Attilâ İlhan, burada oynatılan filmleri seyreder, afiş bilgilerine kadar filme nüfuz ederdi. O dönemin sinemasıyla ilgili olan Yıldız Mecmuası düzenli alınarak okunur. 1938'de Bedri Bey, Balıkesir'in Balya ilçesine tayin edilince orta ikide Balıkesir Lisesine yatılı olarak verilir. Orta üçüncü sınıfta tekrar Karşıyaka'dadır. 1936-1940 arasındaki yıllar, sinema tutkusu ve dağınık okumalarla geçer. Nâzım Hikmet, Mehmet Akif, Necip Fazıl, Faruk Nafiz şiirlerini okuduğu şairler arasındadır. Aka Gündüz, Esat Mahmut Karakurt, Kerime Nadir, Anatole France da okuduğu romancılardandır.

Büyük bir şevkle derslerine çalışır. 1941'de Atatürk Lisesinde, yaşadığı olaya kadar:

> "İzmir'de, Karşıyaka'daydık; on altı yaşındayım, komşuda liseli bir kız, ona sebebini bilmediğim bir yakınlık duyuyorum.

Büyük tereddütlerden sonra, mektup yazmaya karar verdim; iyi de nasıl ulaştıracağım? Bu büyük sorun! Atatürk Lisesi'ndeyim ya, her sabah oradan vapurla gidiyorum; evlerinin önünden geçtiğim sıra, o okula gitmek üzere, koridorda hazırlanıyor; geçerken mektubumu merdivenlere bırakırsam çıkar alır.

Oturdum dehşetli bir mektup yazdım, geçerken merdivenlere bıraktım, bir süre yürüdüm: dönüp baktığımda, o elinde okul çantası eğilmiş mektubumu alıyordu. Heyecandan öleceğim, adeta uçarak vapura gittim. Üç gün sonraydı sanırım, cevabı aynı yere bırakmış, mektubumdan etkilendiğini, zaten bana yakınlık duyduğunu yazıyordu: ne kadar sevindiğimi anlatamam. O garip aşk, böylece başlamış oldu.

Birbirimizi ne görüyoruz, ne buluşuyoruz, ne konuşuyoruz: ama üst üste bir sürü mektup yazıyoruz. En çok da ben yazıyorum. O tarihte Nâzım Hikmet'i yeni tanımışım, ona da tanıtıyorum; şiirlerini aktarıyorum; o da bana, aynı heyecan ve hevesle duygularını anlatıyor. Mektuplaşmamız sonbahardan kış ortalarına, yanılmıyorsam Şubat'ın son haftasına kadar sürdü; çok da kötü bitti.

Fransızca dersindeyiz. Müdür Muavini geldi, beni sınıftan aldı; İdare'ye gittik, odasında iri yarı bir adam; - Oğlum, dedi. "bey seni götürecek!" Adam beni alıp doğruca Karşıyaka Polis karakolu'na götürdü, sorgu başladı. Ertesi gün İzmir'e Emniyet Müdürlüğü'ne götürüldük, sorgumuza Siyasi Şube'de devam edildi; başıma ne geldiğini tam anlayamıyordum ama, 141-142'den sorguya çekiliyorduk. Sevgilime yazdığım mektuplarda, Nâzım'ın şiirleri var, şair o zamanlar şiddetle yasak, o yüzden şiirlerini okuduktan sonra imha etmesini sıkı sıkı tembih etmişim; ama o kıyamamış saklamış; o yıllarda okul yönetimleri çok sert, sık sık öğrencilerin dolaplarını karıştırırlar; böyle bir aramada mektuplar ele geçiyor, dehşete düşen Okul İdaresi, 'keyfiyet'ten Siyasi Polis'i haberdar ediyor. Haberim yok, 'taharriler' günlerce beni izlemiş, bu arada kime merhaba dediysem mimlemiş; neticede, hepimiz Siyasi Polis'te buluştuk. Üç dört gün, uykusuz, perişan sorgu, yüzleştirme, karakol karakol dolaşma ve; nihayet Sulh Ceza Mahkemesi: 70'li yıllarda Yargıtay Başkanı olacak Sulh Ceza Hakimi beni ve liseden yakın bir arkadaşımı tutukladı; o akşam eski İzmir Cezaevi'ne nakledildik, yaşımız küçük

olduğundan hangi koğuşa koyacaklarını bilemediler." (Ciravoğlu, 1997: 35 – 38).

Attilâ İlhan'ın 1941 Şubatı'nda yaşadığı bu olay, onun hayatında önemli bir dönüm noktasıdır. Türkiye'nin hiçbir yerinde okuyamaz diye eline belge verilir. Avukat babası bu olayın peşine düşer, Danıştay kararıyla okuma hakkını geri alır. Bu arada Bedri Bey, Van Muradiye Kaymakamlığından Bahçe'ye tayin edilir. Attilâ İlhan, bir müddet babasının yanına Bahçe'ye gelir. Burada Gavurdağları'ndan Rivayet'te tanıtacağı Çukurova'yı yakından gözlemler.

Danıştay kararına rağmen hiçbir lise onu istemez. Nihayet 1943'te kardeşi Cengiz ile birlikte Işık Lisesine kaydolur. 1945-46 öğretim yılında da Işık Lisesinden mezun olur. Attilâ İlhan, Işık Lisesinin ikinci sınıfından itibaren, Ömer Faruk Toprak'la mektuplaşmaları aracılığıyla dönemin solcu gençleri arasına katılır. O dönemde yapılan tahkikatlarda mimli öğrenciler arasındadır. Işık Lisesinin Müdürü Sacit Bey ona sahip çıkar ve liseyi bitirmesi için elinden gelen bütün desteği verir. Elbette ki Attilâ İlhan'ın çok başarılı bir öğrenci olması ve liseyi birincilikle bitirmesinin de bunda payı vardır. Sacit Bey'in bir iyiliği de, Attilâ İlhan ve kardeşi Cengiz'in, hukuk fakültesini okudukları dönemde okulun yurdunda barınmalarına yardımcı olmasıdır.

Attilâ İlhan'ın hukuk fakültesindeki öğrenimi, önceleri gazetecilikle birlikte yürür. Gönülsüz başlar buradaki öğrenimine. Kendisi, matematik veya astronomi okumayı istemektedir. Babasının ısrarıyla hukukta okumaktadır. Hâlbuki kardeşi Cengiz, buradaki öğrenimi ciddiye almaktadır. Ancak hukuk fakültesinin birinci sınıfını, sınavlara iki ay kala, pansiyoner olarak kaldığı Işık Lisesinin boş koridorlarında başladığı çalışma ile birincilikle tamamlar. O yıl fakülte kendisine burs verir. Fakat ikinci sınıfta öğrenimini bırakarak Fransa'ya gider.Devam mecburiyeti olmayan bu okulda yalnızca sınavlara girme işlemini sürdürür. Attilâ İlhan artık ciddi ve kararlı bir öğrenci olmanın dışına

çıkmıştır. Gerçek gazetesinde, Asım Bezirci ile birlikte kısa bir müddet gazetecilik yapar.

Edebiyat Dünyasına Giriş

Attilâ İlhan ilk edebî ürünlerini de bu yıllarda verir. 1941 yılında bir hikâye ile Balıkçı Türküsü adlı şiirini Yeni Edebiyat adlı dergiye gönderir. Hikâye yayımlanmaz. Şiir ise Yeni Edebiyat dergisinde çıkar:

Balıkçı Türküsü
Mavi dudaklarında denizin
Çıplak bacaklı balıkçıların türküsü
Dalgalar türkümüzü söyler
Yeni bir gün doğuyorken dünya
Sabah yıldızı parlayıp duruyorken
Ağları kurutalım çocuklar
Balıkçılar hey balıkçılar
Denize vererek uykularını
Dalgaları kırıp devirerek
Toplar gümüş pullu balıklarını
Denizin
Sisli ufkun sabahın
Türkülerimizle
Uçar gibi geliyoruz
Ağları ilk ışıklarda kurutalım çocuklar.

(Yeni Edebiyat Gazetesi, Birinci Teşrin 1941, sayı: 23)

Fakat yayımlanan bu şiiri çok değiştirilmiştir. Attilâ İlhan'ın bugüne kadar Balıkçı Türküsü'nü kitaplarına almamasında, öyle zannediyoruz ki bu değiştirmenin getirdiği sıkıntı bulunmaktadır.

Bu arada 1942'de Yeni Adana'da çıkmış olan ve haber şekline dönüştürülmüş "Bahçe, Güzel Bir Kasaba" adlı ilk nesir yazısı yayımlanır (Oluklu, 1998).

O yıllarda edebiyat dünyasıyla ilişkisi aşağıdaki şekilde gelişir:

"O zamanlarda şöyle bir durum vardı. Kendimi solcu saydığım için, şiirlerimi sağcı dergilere göndermek istemiyordum. Bana göre de solcu olmayan bütün dergiler sağcıydı. Ama bir taraftan da yazdığım şeylerin iyiliğine güveniyorum ve bunların da yayımlanmasını istiyorum. Bunun için bir ara yol buldum. Takma isimlerle yollama. İstanbul dergisi çıkıyordu. Oraya Nevin Yıldız imzasıyla şiir gönderdim. Bir şiirimi galiba İnci Avcıları yayınlandı. Yücel dergisine Gavurdağları'ndan Rivayet'in Döşeme bölümünü gönderdim, yayınlandı. Bu arada 1942'de Yeni Adana'da çıkmış olan ve haber şekline dönüştürülmüş "Bahçe, Güzel Bir Kasaba" adlı nesir yazısı yayımlanır (Oluklu, 1998). O sırada Gün dergisi neşredilmeye başlandı. Gün dergisine Ağıt şiirini gönderdim. Fakat arkasından kapatıldı bütün bu dergiler."

Attilâ İlhan'ın edebiyat dünyasındaki bu ilk gezintilerinden sonra, 1946 24 Şubatı'nda CHP Şiir Yarışmasında Cebbaroğlu Mehemmed şiiriyle ünlü şairler arasında ikinciliği kazanınca edebiyat dünyasına kendi deyimiyle zembille iner. Jürinin raporu o günkü gazetelerde şöyle yer alır:

"1945 yılı içersinde yazılmış şiirlerden gönderilecek olanlar içinde en güzel üçünün, birinci ikinci ve üçüncü olarak mükâfatlandırılması için ayrılmış bulunan jüri, İbrahim Alâattin Gövsa'nın başkanlığında gereken toplantıları yapmış, hastalığı dolayısıyla gelemeyen Yahya Kemal Beyatlı'nın da yazı ile fikrini aldıktan sonra;

Müsabakaya katılan 104 yazıcıdan gelen 500'e yakın parçayı incelemiş, ilk okuma sonunda (11) parça üzerinde durmuş, İ. Alâattin Gövsa ile Behçet Kemal Çağlar'ın 'çok mahdut' bir zaman kaydı konulmuş olması yüzünden müsabakaya eser gönderenlerin bile daha evvelki zaman-larda bunlardan güzel şiirleri olduğu ve derece verilecek bu şiirlerin Türk şiirinin son sene mahsullerinin en güzelleri olmayacağı' şeklindeki ihtirazi kayıtlarına rağmen jüriye düşen ödevin bu gelenler arasında seçim yapmak olduğunu mülahaza ederek bu (11) parçadan Cahit Sıtkı Tarancı'nın (35 Yaş) isimli şiirini birinci, Attilâ İlhan'ın (Gavur Dağlarından Rivayet) isimli destan denemesini ikinci, Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın (Çakır'ın

Destanı) isimli kitabının 70. sayfasındaki parçayı üçüncü seçmiştir.
Saygılarımızla arz ederiz.
Başkan: İstanbul Milletvekili İbrahim A. Gövsa, Üye: Erzincan Milletvekili B. K. Çağlar, Lise Öğretmeni Nurullah Ataç, Rize Milletvekili K. Kamu, Maraş Milletvekili A. H. Tanpınar, Urfa Milletvekili A. K. Tecer, Milli Eğitim Bakanlığı Yüksek Öğretim Umum Md. N. H. Onan" (Ulus, 1946).

Bu şiir yarışmasından sonra Attilâ İlhan'ın kim olduğu, kıyıda köşede kalmış birkaç sol dergi dışında bilinmiyordu. O, Işık Lisesinin son sınıfında öğrenciydi. Şiir yarışmasından alınan derece, Attilâ İlhan'a güvenen ve ona sürekli destek çıkan Okul Müdürü Sacit Bey'i de mutlu eder. CHP Şiir Yarışmasından iki yıl sonra 1948'de Attilâ İlhan'ın ilk kitabı Duvar yayımlanır. Annesinden aldığı bin lira ile kitabı bastıran Attilâ İlhan, Duvar'ın bu baskısına aşk şiirlerini koymaz, daha doğrusu 1946'ya kadar yazdığı şiirlerden bir seçme yapar.

Gerilim - Serüven - Aşk Dönemi

1949'dan itibaren Attilâ İlhan; Paris - İzmir ve İstanbul üçgeninde döner durur. İlk Paris yolculuğu 1949'dadır. Bu yolculuk bir kaçış gibi görünür. Aslında aileden Sorbonne'da okunacak diye izin alınıyor. Cengiz'le birlikte Paris'e gidiliyor. (Geniş bilgi için bakınız: İleri, 2002: 96-106). Attilâ İlhan'ın gidiş amacı, kötü şartlarda bulunan Nâzım Hikmet'i kurtarma komitesi oluşturmak. Kısa bir müddet sonra Cengiz, bunun bir macera olduğunu, fakülteyi bitirmek istediğini söyleyerek geri döner.

"O sıralarda gündüz insan, gece kurt hayatı yaşamaya başlamıştım. Gündüzleri Nâzım Hikmet'i Kurtarma Komitesi, Nâzım'ı nasıl kurtaracağız diye çalışmalar, Türkiye'ye gönderilen beyannameler, basılması, postalanması... Geceleri belli bir saatten sonra ikinci hayatıma başlıyorum. Margot'ya gidiyorum; mesela onun orada sosyalizmden tut da, her konu üzerinde konuşuluyor." (İleri, 2002: 117)

Margot; Attilâ İlhan'ın düşünce sisteminde, sanat anlayışında, dünyaya bakış tarzında oldukça etkili bir kadındır. Erkek görünümlü bu kadının; özellikle Hangi Seks, Yanlış Kadınlar Yanlış Erkekler gibi araştırma kitaplarının ortaya çıkmasında etkili olduğu tartışılmaz. Fena Halde Leman ve Haco Hanım Vay'daki bazı tiplerin Margot etkisiyle oluşturulduğunu da söyleyebiliriz. Fransızca'yı iyi seviyede öğrenmesinde de Margot'nun payı var. (İleri, 2002: 119).

Bu Paris yolculuğunda Attilâ İlhan için üçüncü önemli nokta, demirperde ülkelerinden gelen mültecilerle tanışmasıdır. Kendi deyimiyle bu karşılaşmalar, "sosyalizme bakışında tashih edici" bir rol oynar. Daha önce keskin bir Stalincidir, orada rastladığı Troçki taraftarı anarşistler, sosyalizm hakkında yeni bir bakış açısına yönelmesini sağlarlar.

Paris'te kalma süresini geçiren Attilâ İlhan, büyük bir ihtişamla İstanbul'a döner. Dolapdere'de kendine bir pansiyon tutar. O, okula devam etmek niyetindedir. Ancak komünist girişimlerin içerisinde yer alır.

Attilâ İlhan'ın, 1940'lı yılların sonundan 1950'li yılların ortalarına kadar çok hızlı bir hayatı olur. Siyasal kavgaları, eğitimindeki kararsızlığı, sanat ufkundaki gelişmeler ve sevgi dünyası. Bu cepheler kendiliğinden, şiirlerine ve romanlarına da yansıyan gerilim - kaçış - serüven içerisindeki insanı doğurmuştur.

1951'deki ikinci Paris yolculuğu, daha çok edebî kimliğinin şekillenmesini sağlamıştır. İlk Paris yolculuğunda, genç bir insanın ayakta durma çabaları ile maceralarının yönlendirici olduğunu söyleyebiliriz. 1951'de ikinci kez gidilen Paris'te Attilâ İlhan'ın ulusal sentez düşüncesini yakalamaya çalıştığını görmekteyiz. Ortak bir Batı kültürünün bulunmadığını; Alman, Fransız ve İngilizlerin çok farklı, kendilerine özgü kültürel yapılarının olduğunu görünce, Türk kültürünün de kendi temellerine sahip çıkması gereğine inanmaya başlar. Bu dönemdeki düşüncelerini

"Kendi Kendime Sanat Konuşmaları" adıyla kaleme alır. Yaklaşık bir buçuk yıl sonra Türkiye'ye dönüşünde, Mavi hareketinin de temelini oluşturan Sosyal Realizm düşünceleri bu yıllardaki birikimin sonucudur.

Attilâ İlhan, Türkiye'ye döndükten sonra Sosyal Realizm tartışmalarının yanında, *Sokaktaki Adam* (1953), *Sisler Bulvarı* (1954), *Yağmur Kaçağı* (1955) gibi kitaplarla da Türkiye'de sanat ve edebiyat dünyasının gündemine oturur. Bu arada sanatın bir başka dalı olan sinemaya ilgisiz kalmaz. 1953'ten itibaren *Vatan* gazetesinin sanat sayfasında sinema eleştirileri yayımlar. Burada kaleme aldığı film eleştirilerinin hemen hepsi yabancıydı. Yerli filmleri ise Burhan Arpat tanıtıyordu. Günlerinin büyük bir kısmı sinemada geçiyordu.

Attilâ İlhan Kasım 1956'da askere gider. 30 Mayıs 1958 tarihinde terhis olur. Askerliğini Erzincan'da yedek subay olarak yapan Attilâ İlhan; özellikle Ben Sana Mecburum'un Memleket Havası şiirlerinde bu yılların izlenimlerini yansıtır.

1958'de İstanbul'a dönen ve biraz da kardeşi Çolpan İlhan nedeniyle kendini sinema dünyasının içerisinde bulan Attilâ İlhan; on beşe yakın senaryo kaleme alır. Bunlarda Ali Kaptanoğlu adını kullanır. Sinema dünyasındaki çelişkilerden kısa zaman içinde bunalır. Üçüncü Paris yolculuğuna çıkar. Artık Paris'te oturma izni, hatta işi bile vardır. İşte bu üçüncü Paris yolculuğunda memleket hasretini içinde hisseder. 1965'te bir daha dönmemek üzere Paris'ten ayrılır. İzmir'e yerleşir. Yaklaşık sekiz yıl *Demokrat İzmir* gazetesinin genel yayın yönetmenliğini ve baş yazarlığını yapar.

İmkânsız Aşklar

1940'lı yılların sonundan 1960'lara kadar çok hızlı bir hayat yaşayan Attilâ İlhan; evlenme hakkındaki görüşlerini ve o dönemdeki aşklarını bize şöyle anlatmıştır:

"Aslını ararsanız, bir tarafımla ben evliliği hiç istemiyordum. 20 ila 40 yaşım arasında hayatımı yaşayacağım diye bir lâf tutturmuştum. O hayatım neyse, öyle bir şey tutturmuştum. Gelgelelim bu yıllarda üç kişi bana evliliği düşündürdü. Bunlardan birincisi Suna'dır. Suna Su. Suna'yla nişanlandım da resmen. Fakat olmadı. Yani onlar, benim böyle alışılmış bir iş-güç sahibi, ev açmış adam istiyorlardı. Halbuki o sıralar benim böyle bir şey yapmama imkân yok. Sonra Suna'ya kaç gel dedim. Kızcağız kaçamadı, aldılar götürdüler bir yerlere. O iş öyle kaldı. İkincisi Zehra Solmaz olayıdır. Zehra Solmaz ile de çok ciddi olarak düşündük. Onunla da nişanlandım resmen; fakat sonra Solmaz istemedi. Üçüncüsü İnge Bruckhart idi. İnge, Almanya'da, ben Türkiye'deyim. O zaman Doğu Almanya'ya gidersem kaybolurum diye korkuyorum. Çünkü her şeye rağmen Türkiye'de kalma eğilimindeyim. O Türkiye'ye gelemiyor, ben Doğu Almanya'ya gidemiyorum başıma iş açılır diye. Bu iş de bundan kaldı. Dördüncü bir ihtimal de Maria Missakian'dan söz edilebilir. Yani onu da ciddi olarak düşündüm; fakat onu da Türkiye'ye getiremedim. Fransa'ya kaçak gittikleri için getiremedik.. Yani Allah tarafından evlilik gerçekleşmedi."

Attilâ İlhan, Paris dönüşü Demokrat İzmir'de çalışmaya başlayınca, Biket İlhan'ı tanır. Onunla 8 Ocak 1968 tarihinde evlenir. Bu evlilik 1984 yılına kadar sürmüş, Biket İlhan'ın çocuk sahibi olma arzusu nedeni ile ayrılık kararı alınmış. Ancak Attilâ İlhan'ın ölümüne kadar da dostluk ve arkadaşlık çerçevesinde ilişkileri devam etmiştir.

Bilgi Yayınevi - Ankara

Attilâ İlhan, 1973 Sonbaharında Bilgi Yayınevi'nin editörü olur ve Ankara'ya yerleşir. Biket İlhan da lisede İngilizce öğretmenliği yapmaktadır. Bu yıllar içinde Attilâ İlhan'ın Defteri serisinden araştırma kitapları yayınlamış, şiir ve romanlarını kitaplaştırılmıştır. *Yeni Ortam* gazetesinde de köşe yazıları çıkmaktadır. Büyük bir ihtişamla başladığı *Yeni Ortam* gazetesinden bir

müddet sonra ayrılır. Kendisi bunun nedenini, yazılarına müdahale olarak tanımlar.

1981 sonbaharına kadar Ankara'da kalan Attilâ İlhan, *Fena Halde Leman* adlı romanını tamamladıktan sonra İstanbul'a yerleşti. İstanbul'da gazetecilik serüveni *Millîyet* (2 Mart 1982-15 Kasım 1987) ve Gelişim Yayınları ile devam etti. Bir süre *Güneş* gazetesinde (1989 – 1991) yazan Attilâ İlhan, 1993-1996 yılları arasında *Meydan* gazetesinde yazmayı sürdürür. 1996 yılından 2005 yılına kadar köşe yazılarını *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlamıştır.

1970'lerde Türkiye'de televizyon yayınlarının başlaması ve geniş kitlelere ulaşmasıyla beraber Attilâ İlhan da senaryo yazmaya geri dönüş yaptı. *Sekiz Sütuna Manşet, Kartallar Yüksek Uçar, Yarın Artık Bugündür, Yıldızlar Gece Büyür, Tele Flaş ve Baykuşların Saltanatı* dizilerinin senaryolarını yazdı. Türkiye'de ilk talk-show programı olan *Çalar Saat*'i 1970'lerin sonunda TRT'de hazırladı ve sundu. 1993'ten ölümüne kadar önce Star'da sonra da TRT 2 ve Kanal Türk televizyonlarında Attilâ İlhan'la *Zamanın İçinde Yolculuk* adıyla bir sohbet programı yaptı.

Attilâ İlhan, 11 Ekim 2005'te İstanbul'daki evinde geçirdiği kalp krizi sonucu hayata veda ettiğinde 80 yaşındaydı.

Eserleri

Şiir Kitapları

Duvar (1948), *Sisler Bulvarı* (1954), *Yağmur Kaçağı* (1955), *Ben Sana Mecburum* (1960), *Bela Çiçeği* (1962), *Yasak Sevişmek* (1968), *Tutuklunun Günlüğü* (1973) (Türk Dil Kurumu Ödülü), *Böyle Bir Sevmek* (1977), *Elde Var Hüzün* (1982), *Korkunun Krallığı* (1987), *Ayrılık Sevdaya Dahil* (1993), *Kimi Sevsem Sensin* (2002)

Romanları

Sokaktaki Adam (1953), *Zenciler Birbirine Benzemez* (1957), *Kurtlar Sofrası* (1963), *Bıçağın Ucu* (1973), *Sırtlan Payı* (1974) *Yunus Nadi Roman Armağanı, Yaraya Tuz Basmak* (1978), *Fena Halde Leman* (1980), *Dersaadet'te Sabah Ezanları* (1981), *O Karanlıkta Biz* (1988), *Haco Hanım Vay* (1984), *Allah'ın Süngüleri-Reis Paşa* (2002), *Allah'ın Süngüleri-Gâzi Paşa* (2006)

Deneme-Anı

Abbas Yolcu (1957), *Yanlış Kadınlar Yanlış Erkekler* (1985)

Anılar ve Acılar

Hangi Sol (1970), *Hangi Batı* (1972), *Hangi Seks* (1976), *Hangi Sağ* (1980), *Hangi Atatürk* (1981), *Hangi Edebiyat* (1991), *Hangi Laiklik* (1995), *Hangi Küreselleşme* (1997)

Attilâ İlhan Defteri

Faşizmin Ayak Sesleri (1975), *Gerçekçilik Savaşı* (1980), *Batının Deli Gömleği* (1981), *İkinci Yeni Savaşı* (1983), *Sağım Solum Sobe* (1985), *Ulusal Kültür Savaşı* (1986), *Sosyalizm Asıl Şimdi* (1991), *Aydınlar Savaşı* (1991), *Kadınlar Savaşı* (1992)

Cumhuriyet Söyleşileri

Bir Sap Kırmızı Karanfil (1998), *Ufkun Arkasını Görebilmek* (1999), *Sultan Galiyef - Avrasya'da, Dolaşan Hayalet* (2000), *Dönek Bereketi* (2002), *Yıldız, Hilâl ve Kalpak* (2004)

Öykü

Yengecin Kıskacı (1999)

Çeviri

Umut (A. Malraux) (1967), *Kantonda İsyan* (A. Malraux) (1967), *Çalardı Basel'in Çanları* (1969)

Senaryo

O Sarışın Kurt (2006)

Kaynakça

Ciravoğlu, Öner (1997), *Büyük Yolların Haydudu - Fotograflarla Attilâ İlhan'ın Yaşam Öyküsü, Sel Yayıncılık*, İstanbul.

İleri, Selim (2002), *Nâm-ı Diğer Kaptan - Attilâ İlhan'ı Dinledim, Türkiye İş Bankası Yayınları*, 2. Basım, İstanbul.

Oluklu, İbrahim (1998), *Tarih Öncesi Yazıları*, Balıkesir.

Ulus (1946), *Şiir Mükâfatı Müsabakasında Jürinin Raporu*, Ulus, 25 Şubat.

Notlar

1 Attilâ İlhan'la yaptığımız bu görüşme 15 Temmuz 1991 tarihinde, Vişnezade Camii Yanı, Deniz Apt. Kat: 1, No: 1 Maçka, İstanbul adresli evinde gerçekleştirilmiştir. Bu makalede kaynak vermeden sunduğumuz bütün alıntılar bu görüşmedeki ses kaydından alınmıştır.





II. BÖLÜM
Aşkların ve Duyarlılıkların İnsanı-Onu Tanıyanların Gözüyle Attilâ İlhan

O AN GELDİ Mİ?

Çolpan İlhan

Attilâ İlhan, Türk edebiyatına ve fikir hayatına damgasını vuran bir aydın ve eylem adamıydı. Öyle ki seksen yıllık Cumhuriyet tarihinin yaklaşık altmış yılında o hep var oldu.

Şiirlerini bilmeyen, bir dizesini duymayan, okumayan, fikirlerini şu veya bu şekilde tartışmayan, onun adını anmayan biri var mı bu ülkede? Bilmiyorum...

O, edebiyatıyla, siyaset yazılarıyla, felsefesiyle, romanıyla, senaryolarıyla, hele kendisinden sonraki bütün kuşakları sarsan o büyülü şiirleriyle hepimizi derinden etkiledi.

Ama Attilâ İlhan her şeyden önce benim kardeşimdi. Benim sevgili, özverili, aydınlık yüzlü kardeşimdi.

Attilâ İlhan, Batı ve Doğu edebiyatını derinden kavramış, insanlığın zengin ve ilerici birikimini bu topraklar üzerinde yeniden ve yeniden üretmiş bir aydındı.

Bu topraklara, bu ulusa derinden ve büyük bir sevgiyle bağlıydı.

O her şeyden önce yeni bir aydındı. Bu ülkede bir turist gibi dolaşmadı.

O an geldi mi? Bilmiyorum. Benim için hiç gelmeyecek bir an. Attilâ İlhan ölür mü? Ona sizler, bu toplum, bu millet karar verecek. Benim kalbim sızlıyor, acım büyük...

Attilâ İlhan, ulusal bir sentez yaratmak için son nefesine kadar büyük bir inançla çalıştı.

O, aydınlanmacı Cumhuriyet geleneğinin sarsılmaz bir taşıyıcısı, büyük bir yurtsever ve inanmış bir aydındı.

Ben sadece onun kardeşi değil, Attilâ İlhan'ın fikir ve eylem hayatının yakın bir tanığıyım.

Hayatı boyunca savunduğu fikirlerin peşinden koştu, sadece yazmadı, inançları uğruna yılmadan mücadele etti. Bunun için eziyet gördü, takibata uğradı, tutuklandı... Aldırmadı... Yılmadan yaşamının son günlerine kadar yazdı, televizyon programları yaptı, kitaplar yayınladı. Bu nedenle kalbini, o insan ve yurt sevgisiyle dolu kalbini çok yordu.

Hep bu topraklara bağlı yaşadı Attilâ İlhan. Bu ulusun yaratıcılığına ve gücüne inandı.

Bu milletin değerlerine saygı duydu, bu ülkenin tarihiyle barışını yaşadı.

Yegâne uygarlık modelinin Batı'da olduğu tezine itiraz etti. Bağımsız bir aydındı Attilâ İlhan ve Türkiye'nin bağımsızlığı için var gücüyle çalıştı...

Bu ülkenin en büyük değerlerinden birinin Mustafa Kemal olduğunu hiçbir zaman aklından çıkarmadı.

Türkiye'nin ve Türklüğün aşağılanmasına itiraz etti. Bu doğrultuda yılmadan mücadele yürüttü.

Bir kavga adamıydı, durmadı, harekete geçti... Bu nedenle "Bir Millet Uyanıyor" başlığıyla bir kitap dizisi başlattı. Parolası "vatan", işareti ise "namus"tu... Bu dizide sosyalistlerden ülkücülere kadar bütün yurtseverleri buluşturdu...

Görüşleri net, gönlü geniş, kafası aydınlıktı...

Hiç kuşkusuz kardeşim Attilâ İlhan'ı, benzerine az rastlanır bir imge gücü ve büyülü bir dille yazdığı şiirler olmadan anmak ve anlamak çok zordur. O şiirler, kavgasının ürünüdür.

O, yaratıcı gücünü bu topraklardan ve insanlığın aydınlık mirasından alan soylu bir şairdi... Attilâ İlhan'ı çekip aldığınızda Türk şiirinin tarihi yazılabilir mi?

Nur içinde yatsın... Sizler, onun dostları olduğunuz sürece biliyorum ki Attilâ İlhan yaşayacak... Bu ülke var olduğu sürece fikirleri bir bayrak gibi dalgalanacak...

Biz, ailesi ve sevdikleri onu çok özleyeceğiz.



ATTİLÂ İLHAN'LA YAŞAMAK

Biket İlhan

Yıl 1965, mevsim sonbahar, o sıralar yirmi yaşındayım ve bir lisede İngilizce öğretmeni olarak çalışıyorum, Karşıyaka'dan İzmir'e vapurla gidip geliyorum. Biri daha gidip geliyor benim gibi... Aykırı biri, diğerlerinden çok farklı bir adam. Başında kasketi, boynunda el örgüsü atkısı, saçları uzunca, mırıldanır gibi dudaklarını oynatıyor sürekli. Kim olduğunu bilmiyorum, ama o benim ben de onun farkındayız...

Ve kısa bir süre sonra, bir rastlantı, yirmi yıl sürecek bir serüveni böylelikle başlatmış oluyor... Bu serüven'in ismi, 'Attilâ İlhan'la başlayan büyük yolculuk.' Öyle bir yolculuk ki hiçbir şey sıradan yaşanmıyor. İkimiz de sıradan değiliz çünkü. O Attilâ İlhan, ben de onu seçmiş genç bir kız.

Attilâ İlhan'ın ne kadar büyük bir şair olduğunun farkında değilim; ama Attilâ'nın farkındayım, daha doğrusu beni ilgilendiren Attilâ. O da bunu çok seviyor, özellikle bundan etkileniyor.

Herkes gibi evlilik öncesi olması gereken formaliteleri ve evlilik törenlerini ikimiz de anlamsız ve gereksiz gördüğümüzden, sessizce sakız biçimi eski rum evimizde aileden iki şahitle evleniyoruz Attilâ'yla.

Beraberliğimiz sırasında, Karşıyaka iskelesinde onu ilk gördüğümde dudaklarının neden kıpırdadığını öğreniyorum; şiirlerini mırıldanarak hatta mekan uygunsa yüksek sesle seslendirerek oluşturuyor, ardından minik kâğıtlara döküyor, daha sonra da daktilo ile yazıyor. Yüzüme bakarken, dalıp giden gözlerinden, içinden bir şiirin yükselmekte olduğunu anlıyorum. Onu rahat bırakmak için hemen kaybolmayı iyi biliyorum. O çok üreten bir adam, çok çalışkan, günü kullanmayı iyi biliyor. Aynı anda birçok çalışmasını bir arada yürütüyor. Ben de, klasik evlilik talepleri olmayan, onun yaptıklarına saygı duyan bir kadın... İlişkimizi güzel yapan en önemli neden de bu.

Onu olduğu gibi kabul ediyorum. Attilâ'yı değiştirmeye çalışmak, onu kaybetmek demektir. Gündelik detaylardan onu hep uzak tutuyorum. Evin her şeyini ben düzenliyor ve organize ediyorum. Yaşamını ne kadar kolaylaştırdığımı her zaman dile getirmiştir. Çalışma saatleri, yemek saatleri hep aynıdır. Beş çayında küçük limon dilimlerini hazırlamayı hiçbir gün unutmadım.

Benim kurduğum, onun benimsediği düzenimizi yaşamının sonuna kadar aynı ortamda, aynı şekilde sürdürdük. Evin anahtarı hep bende kaldı, kendini bu yüzden hep güvende hissettiğini söylerdi. O evi ve kurulu düzeni hiç bozmak istemedi. Öyle de oldu, hani derler ya valizimi aldım çıktım... Ben valizimi de almadan çıktım. Hâlâ her şey aynen duruyor, benim özel eşyalarım dahi ve de İzmir'den beri hiç değiştirmediği çalışma masasının duvarında asılı fotoğrafımı oradan asla indirmedi.

Sonra sayısız paylaşımlar... Beni önemsiyor, eserlerini şiirlerini bana okuyor, fikirlerimi soruyor. Evli gibi değiliz, pastaneler-

de buluşuyoruz, akşamları klasik Türk müziği ya da Batı müziği dinliyoruz. Bu kez Attilâ İlhan'ı da tanımaya ve anlamaya başlıyorum. İlgi duyuyorum, onun yaptığı işlere. Şiirlere, romanlara, senaryolara, sinemaya... Başını ağrıtmadan, onun atmosferini kavrıyorum.

Çok şey öğreniyorum ondan. Her şeyin bir 'dengeyle' yapıldığında nasıl güzel olduğunu öğreniyorum en çok da. Ailesine, okurlarına, çevresindeki insanlara ilgiyi, saygıyı ihmal etmeden eserlerini üretmeyi sürdürüyor durmadan. Genelde bohem yaşayan şair ve sanatçılar gibi yaşamıyor. Hiç sekmeyen bir düzen içinde, düzenleri sarsan, altüst eden şiirler, romanlar yazıyor. Bu düzeni doğallıkla ve seve seve ben sağlıyorum ona. Belki de bu yüzden eserlerinin çoğunu benimle birlikteyken üretiyor. Bunu düşününce içimi bir mutluluk kaplar...

Onunla birlikte şehirler değiştiriyoruz. Birlikteliğimiz Karşıyaka'da başlıyor, *Demokrat İzmir* gazetesinde çalışıyor, her öğlen yemeği evinde yemek için vapurla Karşıyaka'ya geliyor ve bir saat sonra tekrar gazeteye dönüyor. Çok disiplinli, düzenli; adeta şaşmaz bir saat gibi.

1973 sonbaharında Ahmet Küflü'den gelen teklifle Ankara'ya gidiyoruz. Attilâ, Bilgi Yayınevinde geçiriyor günlerinin çoğunu, Bilgi Yayınevi ve Ahmet Bey'le çalışmaları uzun yıllar devam ediyor. Eserleriyle birlikte, yeni yazarlar keşfediyor.

Çevresinde, şimdi artık bir yerlere gelmiş genç yazarlar var. Onlara bir anlamda 'tramplen' oluyor, yüreklendiriyor, destek veriyor. Neredeyse bir kuşak yazar yetişiyor onunla birlikte.

Yaşantımız yine bir düzen içinde sürüyor. Ben öğretmenlik yapıyorum o sıralar; ama bir yandan da "Attilâ İlhan Üniversitesinde" yetişmeye devam ediyorum.. Attilâ bana fikirler veriyor, senaryolar düzenliyorum. Onun sinemasını iyice kavrıyorum. Halktan kopmayan, toplumsal, gerilim ve şiir dolu bir sinema... Karakterler iz bırakıyor. Kurgu, ince ve yüksek bir zekanın ürü-

nü. Sinema yapmanın zor bir iş olduğunu da öğreniyorum. Büyük bir emek işi... Sonra hepsi işime yarıyor.

1981 sonbaharı... İstanbul'a geliyoruz sonunda. Yaşamının sonuna kadar yaşadığı Maçka'daki eve yerleşiyoruz. Her taşınmamızda olduğu gibi yine kitaplar... Kitapları evin tüm duvarlarını kaplayan kitaplıklara aylar süren bir uğraşla öyle tasnif ederek yerleştiriyorum ki her an istediği kitabı kolaylıkla bulabiliyor.

Benim içimde farklı bir şeyler yapmak arzusu var. En çok da sinema. Onun kitaplarındaki görsellik, gerilim ve elektrik kanıma işlemiş gibi... Hepsi de canlı kanlı sanki.

Margo'su, Kamarot Hasan'ı, Ümid'i, Leman'ı, hepsi canlanmak için bekliyor.

Sinemasını romanlarında, şiirlerinde herkes gibi ben de görüyorum. Bu bakımdan da şanslıyım.

Ve ilk teklif geliyor. Evimize nadir gelip giden dostlarımızdan Selim İleri, "Feyzi Tuna'yla bir film çekiyoruz, gelir misin?" diye soruyor. Böylelikle başlıyorum. Ve bugünlere kadar süren zorlu; ama güzel bir süreç başlıyor hayatımda.

Attilâ'yla yirmi yıl süren ve asla pişmanlık duymadığım evliliğimin neden bittiğini söylemeliyim. Anne olmak istiyordum ve artık kırk yaşındaydım. Bütün büyük ülkü sahibi insanlar gibi, Attilâ'nın da, bir çocuğun sorumluluğuyla, ülküsünü, üretimini ertelemeyecek birisi olduğunu biliyordum... Öyle de olmalıydı. Ben onu, o da beni anlıyor her zamanki gibi... Dostluğumuz hep sürüyor. Aramızdaki ilişki öylesine güçlü bir sevgi ve saygıyla örülmüştü ki birbirimizi hiç terk etmedik. Arkadaşlığımız, iş birliğimiz, evlilik sonrası da son ana kadar devam etti.

Metin Belgin'le evliliğimden bir kız çocuğuna sahip oluyorum. Birlikte projelere imza atıyoruz. Metin'in de içinde olduğu "Geç Kalmış Ölü", 'Sokaktaki Adam', "Teleflaş" ve "Kurtlar Sofrası"nı, Attilâ'nın yazdığı senaryolarla gerçekleşti-

riyorum. Onu hayal kırıklığına uğratmıyorum. Yaptığım işleri çok beğeniyor, içine siniyor doğrusu. Bana zaten çok güvendiğini hatta düşlediğinden de daha başarılı bulduğunu söylüyor. Onu ne kadar iyi tanıdığımı bildiğinden, eserlerini gönül rahatlığıyla teslim ediyor. Tabii bu arada Metin Belgin ve Ülkü Karaosmanoğlu'nun senaryolarıyla diğer filmlerimi de çekiyorum.

Attilâ, sinema sanatının gücüne ve önemine öyle inanmıştır ki tüm eserleri görsel bir özellik taşır. Sanki okurken izliyor duygusuna kapılırsınız.

Senaryolarının uyarlanması konusunda da son derece titizdir. Tek bir sahnenin bile yönetmen tarafından çıkarılması tuğladan örülmüş duvarı çökertecektir, bu tespiti doğrudur. Çünkü her sahnenin hatta planın daha sonraki sahnelerle mutlak bir ilişkisi vardır.

Ondan öğrendiğim ve benim kişiliğime de denk düşen en önemsediğim duruş, bir varoluş biçimi, hayatta bir şey olmak için değil, bir şeyler yapmak için çalışmak olmuştur.

Attilâ'yla yaşadığım, onun sevdiği, inandığı, önemsediği ve gurur duyduğu, üstelik *Sırtlan Payı* kitabını ithaf ettiği kadın olduğum için çok şanslıyım.

Aramızdan ayrılmadan kısa bir süre önce, iyi, kötü ne çok şey yaşamışız diye bir söz sarfedecek oluyorum, beni hemen susturuyor...

Asla... diyor... Seninle yaşadığım kötü hiçbir anımı hatırlamıyorum...

Attilâ İlhan'la beraberliğimizi, yine onun beni müthiş etkileyen bu sözleri ne kadar güzel ve doğru anlatıyor.



SEVGİLİ ATTİLÂ İLHAN

Ayşe Kilimci

Biliyor musunuz, siz öldünüz!
Öyle diyorlar. Aylar oldu üstelik.
Bu gidişin adı 'ölüm' olamaz, olsa olsa 'cereyan kesildi'.

Benim açımdan hâlâ otobüse, vapura binerek yolculuk ediyorsunuz siz. Bir kahve köşesindeki masanıza oturup, karınca misali çalışıyorsunuz. Türkçenin sancaktarlığını yapıyorsunuz bıkıp usanmadan. İnsanımızı gözlüyor, inanıp güvenip, seviyorsunuz onları. İnandığımız, korunması gereken nemiz varsa, ulu bir çınar gibi gölgenize alıp koruyor, sakınıyor, savunuyorsunuz.

Bu mektubu 2006'nın 25 Ocak Çarşamba gecesinde, yazmaya koyuldum. Bir gün önce Kanaltürk'te ülke ve edebiyat ahvalinden, biraz da sizden konuştuk. Aslında her iki konuda birer saat konuştuk. Daha iyi konuşurum sanıyordum, pek öyle olmadı. İlle sizden söz ederken, olmadı. Ekip, sizin oradaki söyleşi programınızı çeken ekipti. Benim konuştuğum kamerayı kullanan genç arkadaşın gözlerinin yaşla parladığını görünce, ben geri gönderdim kendi gözyaşlarımı...

Yaşlandıksıra böyle oldum efendim, ne kalbime söz geçirebiliyorum, ne gözlerime. Olur olmadık yerde çağlayıveriyor ikisi de.

Siz inanmazdınız, ama, namazınızı da kıldım, belki de bu gitmeye hazırlandığınız yeni alemde size güç veririm sanarak toprağa verilişinizde yanınızda da oldum. Hem öldüğünüze zerrece inanmadım, hem bunları yaptım. Herkesler oradaydı bir görseydiniz. Siyasetçiler, küçüklü büyüklü rütbeleriyle subaylar, yazılı görsel basının ünlü ünsüz tüm neferleri, en çok da halk... Her kesimden, sahi söylüyorum, her kılıktan insanımız ve her yaştan... Araba vereceğini söyleyip vermedi, gösteri ustası belediye başkanlarından biri. Halk, yaya yürüdü...

AKM'den taa Şişli'ye. Yürüyenler arasında hasta ve operasyondan yenice çıkan tanıdıkları gözümle gördüm, trafik aksadı. Zaten AKM'de de sahneye sizin tam boy resminizi koydular, bir tuhaf olduk. Kendi tabutunuzun başında kollarınızı kavuşturmuş gülümsüyordunuz. Aklı kendine göre bir de kadın fırladı çıktı sahneye, elinde camlatılmış bir yurt haritasıyla, orada öylece nöbet tuttu.

Asker zaten nöbetteydi ayak ve başucunuzda. Her konuşan güzel konuşamadı; siz, insanlar sıkılmıştır sanıp üzülmüşsünüzdür, eminim. Ama Kerem pek içten konuştu, ummadığım kadar güzel ve doğru konuştu. Kültür Bakanı konuşmaya kalkınca kıyamet koptu.

Protesto edildi. AKM'yi hiç öyle kalabalık görmemiştim. Dayanma gücünün üç katı insan almışlar... Deniz Baykal girememiş. Sizin oraya gidip bir oyun seyretmiş olduğunuzu sanmıyorum, ama, o gün sahneye çıktınız...

Cami çok kalabalıktı, hem avlusu hem dışarısı... Vedalaşamadım, kalbim kaldırmadı bunu. O zaman her şey sahi olmuş olacaktı, siz sahiden gidiyor olacaktınız.

Ne zaman ki hak helali faslına gelindi, herkes koyverdi gitsin. Ağaçlardan koca kuş sürüleri pırr diye göğe doğru uçuştu.

Gene her kesimden ve biçimden farklı insanlar, birbirlerine sarılıp güç aldı.

Bunları size niye anlatıyorum ki... Siz bundan çok halkı merak ederdiniz, söyleyeyim. Bana haberi verdiklerinde Kadıköy Salı Pazarındaydım; bir tezgâhın üstüne çöktüğümü hatırlıyorum. İnsanlar fısır fısır birbirine söyledi;

Yakınım, 'neyi ölmüş diyeyim?' diye sıkıştırdı beni, öyle ya insan bunca ancak yakınına yanardı, ona göre...

'Hepimizin insanı, hısım' dedi orta yaşlı bir adam... 'Memleketin büyük evladı, büyük şair hem de Çolpan İlhan'ın abisi'...' Gülümsedim... Şimdi size şu yazdıklarımı gülümseyerek okuduğunuzu görür gibiyim. Aklıma ne geldi şimdi, nereden nereye... Ankara'da Bilgi Yayınevinde editörken siz ve kaldığım öğrenci yurdu, sizin ev ve yayınevi ile bir üçgen oluşturmuşken ne güzel ve hiç oradan çıkmazken ben, bir öğleden sonra çay içip sizinle, söyleşirken, postadan çıkagelen bir mektubu, önce uzun uzun elinizde sallayıp, sonra açıp dikkatle okuduktan, uzaklara dalıp gidip döndükten sonra, bana açıklama yapma gereği duymuştunuz, hatırlayın... Siz benim şimdi sürdüğüm yaştaydınız, mektubu yazan hanımefendi kırklı yaşlarında, eski sevgiliniz. O ne güzel yazmıştı, siz bunu ne güzel yorumlayıp aktarıyordunuz. İçimden bu yaşta da âşık maşuk olunur muymuş diye geçirmiştim, ne yalan... Çünkü çocuktum. Bana o gün açıklayıp öğretmeye çalıştıklarınızı hayat ve ileri yaşlarım öyle iyi öğretti ki...

Sizden, on beşimden bu yana ne çok şey öğrendim...

Siz ne kadar akıllı, farklı, düzeyli, öz denetimli, barışçı, iyi huylu, sevgi ve sorumluluk kaynağı, çok terbiyeli, ne kadar zarif bir insandınız... Herkes öyle olur sandıydım, öyle olmuyormuş efendim... Kocaman işlerin belini büküverirdiniz, sıradan bir şey yapmış gibi engin gönlünüzle... Evde içeri geçip kısa bir süreliğine yok olur, gülümseyerek döndüğünüzde şiirinizi yazıp bitirdiğinizi söylerdiniz.

Yalnızlığın ustasıydınız...

Bakışlarınızı okumayı öğrendiğimi sanıyorum bunca uzun zamanda... Yalnızlık ve hasrette dibe vurulan zamanlarda başka türlü bakardınız; sanki gemisinin dümeninden uzaklara, o taa en başka uzaklara, dalgın, yitik bakan, ama ne yapacağına, dümeni ne yana kıracağına çoktan karar vermiş akıllı kaptan olarak... Şiir söylemekteyseniz, bir avucunuza yanağınızı yaslayıp, ayakta ya da masa başında hep böyle yapıp, öbür elinizle o yanağa destek kolun dirseğine destek olup... Artık siz siz olmazdınız bu hâllerde, sizde sizlik kalmazdı. İnsanlık aleminin ruhu olurdunuz, bilinci, kalbi, söyleyen dili... Bir tül perde iner gibi olurdu gözbebeklerinizde... En güzel, şiir düşünüp söylerken olurdunuz...

Keyifli anlarda ıslık çalardınız, melodileri hep farklı ve duyulmadık olurdu... Belki şiirinize sinen müzik de buradan kaynak bulurdu... Belki önce melodi olarak, ses olarak biçim verirdiniz şiirinize, sonra söz kalıplarına dökerdiniz...

Sizi ilkin Karşıyakalı hâlinizle anımsıyorum. Ben on iki yaşındayken oradaki okuluma gitmek için İzmir Eşrefpaşa'dan gelir giderdim. Vapuru beklerken sizi görürdüm. Herkesten ayrı bir yerde durur, ufuk çizgisine dalar giderdiniz.

Demokrat İzmir'de size önce şiir defterimi bırakmıştım. Ama yüzünüzü görmeye güç yetirememiştim, olmadığınız saatte gitmiştim. Sonradan, şiir olmadıklarını pat diye söyleyip geri verdiğiniz o defterin başına adımı özenle yazdığınızı görmüştüm. Numaram 18'di, İzmir Kız Lisesi öğrencisiydim. Yaşım 15'ti. Kalbimde dünya fırdönüyordu, sözcüklere sevdalıydım, ne yana gideceğim belirsizdi. İnsanın hep kendisiyle uğraşması gereken o en bencil olunacak yaşta söz, şiir, öykü diyorsa bir çocuk, orada durup düşünmek gerek... Bunu, siz düşündünüz ve başkalarından ayrı bir yere koydunuz beni. Hep konuştunuz hep öğrettiniz. Siz ne akıllar verdiyseniz ben tutup tam tersini yaptım.

Bilgece beklediniz, sonunda sizin dediğiniz yere geldim, sınayıp yanıldıktan sonra...

Ama yapılan her yanlışta gözbebeklerinizde bir hüzün tortulanırdı, görürdüm...

Beni sizden isteyenler olurdu, kıyıp veremediydiniz hiçbirine...

Aracılar gönderirdi ailem, bu kızı hikâyeden men edin diye... Men etmediniz, iyi ki etmediniz... Dünyayla aramızda vardıysa eğer bir perde, onu çektiniz ve ben olanca gerçekliği güzelliğiyle dünyayı gördüm...

Ama dilimizin görkemini, ulusun çok renkliliğini ve huyunu suyunu, geçmiş dönem ustalarını tanımayı ve onlara vefayı, köklü kömeçli kendini sanatına adamayı sizden öğrendik...

Son kitabım *Şu Ölüm Dedikleri*'nin üçüncü öyküsünü yazıyordum, öldüğünüzü ileri sürdüklerinde... Vurgun yedim sanki!

Sonra, öyle olmasını istediğinizi bildiğimden, yazmayı sürdürdüm. İçime sinen bir öykü kitabı oldu.

Son kitaplarımı konuşamadık hiç... İki yıl var ki dertleşemedik, tatlı tatlı çekiştiremedik kimilerini... Ben zamanınızı çalmak istemedim, siz bizi yaklaşan ayrılığa hazırlamak ister gibiydiniz, onun için aralandınız sanırım hepimizden...

Ama, sizi gönendirecek işler yaptım, kitaplar yazdım, gene yayınevi değiştirdim, şimdi iki iki basılıyor kitaplar. Son öykü kitabı iyi oldu ama, zamanı, ölümü ve yurdum insanını iyi nakşettim. Hiç haddim olmayarak kitabı size adadım. Şu ölüm dediklerini en iyi değerlendirecek konumdasınız gerçi şimdi siz, ama, artık kısmetse geldiğimde konuşuruz...

Ardınızdan iki yayıneviniz birbirine girdi... Biri, diğerini korsanlıkla suçladı. *Gâzi Paşa* çıktı, uzun zamandır liste başı...

Mezar taşınıza adınızı da yanlış yazdılar zaten, o sizin en kızdığınız şekilde...

Makamınızda yoklamak istiyorum sizi, ama ağırıma gidiyor.

Sonradan sevgili Biket'le buluştuk, içimizi döküp döşedik karşılıklı... Onunla ne kadar yakışırdınız birbirinize... Ne hoş kadındı ve sizin yanınızda aranızdaki o koca yıllar silinir, eşitlenirdiniz. Zaten sizin yanınızda hepimiz büyürdük, önemli hükmüne geçerdik.

Dünkü televizyon çekiminin ardından berbat bir kar tipisiyle boğuşarak eve döndüm. O gün sabah gelmiştim Antakya'dan. Tek bir öykü için ta oralara gitmiştim, *Kurtuluş Savaşı*'nda geçen 'Sadece Sevdim' öyküsü için. Oysa öykü yazılıp bitmiş, üstelik *Varlık*'ta yayınlanmıştı bile sonbaharda... Ama kendini uzattı, beni yıkıp geçen bir öykü oldu, altmış sayfaya ulaştı. 'Ben sana dememiş miydim, sen nehir romancısın' diyerek, kıs kıs gülüyorsunuz şimdi, görüyorum. Yanılıyorsunuz.

İşte ordan dönmüş, hiç dinlenmeden çekime katılmıştım. Bir öykü peşisıra şu çektiğim eziyete bakıp gene, 'büyük hikâyeci olacaksın çocuğum' dediğinizi de duyar gibiyim. Yalnızca insanımızın asıl öyküsünü fark etmeye ve hikâyesini söylemeye çabaladım. Görüşemediğimiz son iki yılda hem çocuk kitaplarımla hem yetişkin öykülerimle hem dil kitaplarına döktüğüm emekle, sizi gönendirdiğimi biliyorum. Gençlere, tıpkı sizin bizlere yaklaştığınız gibi yaklaşmakta olduğumuzu fark ettim; hepimizin, benim, Selim'in, Buket'in, sizin dershaneye yolu düşen diğerleri gibi...

O gece bir düş gördüm, çok katlı bir yapıydı gördüğüm. En üstü yüksek tavanlı, katedral benzeri bir yerdi; yüksek sütunlu, açık, ama tavanı rengarenk bezeli, kapısız, camsız, duvarsız bir yer. Bu yapı 'dil'miş sözüm ona ve siz parlak bir ışık olmuşsunuz, sahici dünyada o bezemelere ayna tutulurcasına parça parça ışık katıyor, görünür kılıyormuşsunuz... Çok denk bir rüyaydı kişiliğinize ve dil ustalığınıza... Bu konuda çok çekiştiğimiz aklıma geliyor şimdi, neyse, kol kırılır yen içinde...

Sizi saygıyla, anlatılmaz bir hasretle anıyorum...

İçimde bir başka ben vardı, size ulaşamadığım zamanlar onunla dertleşirdim.

Neyi savunuyorsam tam tersini söylerdi öbür ben ve sizin sesinizle söylerdi. Siz gittikten sonra o ses yitip yok oldu. Tamam gittiniz ama, bendeki sesinizi alıp da neden gittiniz... Sizi öyle özlüyorum ki...

Hikâyelerimle ve gönlümle cengim sürüyor efendim, merak etmeyin.

Dünya durup duruyor, herkesin keyfi yerinde, şiirler gene söyleniyor, yıldız kayınca insanlar niyet tutuyor, siyasî sesler korosu bildik makamdan berdevam, ağır ve zulümkâr bir kış bitmek üzere, bahar geldi, dallara su yürüdü gönüllere de... Ne çare, siz yoksunuz...

Öyle mi acaba?

Kızınız; Ayşe Kilimci.



ATTİLÂ İLHAN'LA GEÇEN ZAMAN

Mustafa Şerif Onaran

Kırk Karanlığı'ndan günümüze doğru, altmış yılı aşkındır edebiyatımızı dalgalandıran bir Attilâ İlhan rüzgârı var. Neşet Halil'in çıkardığı 'İstanbul' dergisinde, o Nevin Yıldız adını kullanırken, şiire ilk adımları atmıştık. Demek altmış yıldır, zaman zaman yakınlaşan bir arkadaşlığımız oldu.

Yazım anlayışıyla dil anlayışımızın uyuşmadığı, Cumhuriyet devrimlerine bakışımız değişik olduğu için, kimi yazılarımda onu eleştirmeye çalıştım. Bunlar kişiliklere sataşma yazıları değildi. Birbirimize darılmadık. Ama bu tartışmaların yararı da olmadı. Yazılarından birine 'Açık Teşekkür' dediği bir dipnot koymuştu:

> "Birisi emekli savcı, diğeri emekli cerrah, iki eski dost, Cumhuriyet'te iki eleştiri yayımladı. Eksik olmasınlar, bu sâyede ne kadar doğru bir yolda yürüdüğümü, ne kadar haklı bir davayı savunduğumu, bir kere daha anlamış oldum. Bunun kanıtı halkımızın yarım yüzyıldır esirgemediği güven; hele son birkaç yıldır, yükselip yoğunlaşan

alâkasıdır. Başka ne diyebilirim? Darısı bizimkilerin başına!..." (Cumhuriyet, Söyleşi, 10 Haziran 2005).

Attilâ İlhan, ince bir sitemle kendini öne çıkarırken, adımızı anmadan, emekli savcı olarak Çetin Yiğenoğlu'yu, emekli cerrah olarak da beni yanıtlamış oluyordu. *"Ben artık öyle bir üne erdim ki, bu eleştirilerinizin hiçbir yararı, hiçbir önemi yok"* demeye getiriyordu.

Son Görüşme

Eylül başlarında, Çeşme'deki Altın Yunus Oteli'nde, 51. yıl önce Tıbbiye'yi bitiren arkadaşlarımızla toplantımız vardı. Bilgi Yayınevi'nin sahibi, arkadaşım Ahmet Tevfik Küflü, Attilâ İlhan'ın da orada dinlendiğini hatırlattı. Basımı yetişseydi, '*Bir Millet Uyanıyor*' dizisinin son kitabını ona götürmemi isteyecekti.

Kahvaltılarda hep Attilâ İlhan'la karşılaşıp eski günlerin coşkusuyla görüştük. Sonra biz arkadaşlarımızla hekimlik anılarımıza daldık.

Bir ay sonra, 9 Ekim 2005 günü, TÜYAP'ta günün ilk konuşmasında, en büyük salondan taşan bir kalabalık arasında onu dinlerken; karmaşık bir konuyu ayrıntılı bir açılımla anlatmasından tat almamak olanaksızdı. Sonra da, başında kasketi, omzunda uzun atkısı, yeleli saçlarıyla bir masalın içinden geçer gibi yürüyüp gitmesi ne kadar görkemliydi! Ertesi gün onu ölümün karşılayacağı kimin aklından geçerdi!

Hangi yazar seksen yıllık yaşama serüvenini onun kadar dolu geçirmiştir?

Her ozanın özlemi kendi şiir dilini oluşturmaktır. Attilâ İlhan, sesini bulan bir ozandı. Nâzım Hikmet'ten gelen şiiri kendince yorumlayıp yeni imgelerle zenginleştirmesini bilmiş, kendi olmanın gizlerini bulmuştu.

Edebiyatın hangi alanını yoklasanız orada Attilâ İlhan vardı.

Bütün bu özellikler, onun eleştirilemez olduğu anlamına gelmiyor. Böyle usta bir edebiyatçının kaleminde Türkçe yeni

bir ivme kazanabilirdi. O, eski sözcüklere sığınmanın kolaylığını seçti. Şiirde olsun, yazıda olsun, istediği ortamı o sözcüklerle hazırlayacağına inandı.

Bu tutum, dolaylı olarak, 12 Eylül baskı dönemi yöneticilerinin Türk Dil Kurumunu kapatmasına, dilin gelişmesini geri leten bir karşı devrime yol açmış olabilir.

Bir Millet Uyanıyor

Bilgi Yayınları'nın çalışmaları arasında yer alan *Bir Millet Uyanıyor* dizisine kısaca değinmek gerek.

Attilâ İlhan, Bilgi Yayınevi'ne kendi yönetiminde böyle bir dizi önermişti. Bu dizi, yurdumuzda dinci değişime girişmek isteyenlere karşı değişik bir cephe oluşturmak anlayışına dayanıyordu. Soldaki bölünmeyi önlemeye çalışarak *Bir Millet Uyanıyor* dizisiyle, bir ulusal cephe oluşturmak gerekiyordu.

Attilâ İlhan'ın seçerek yayıma hazırladığı bu diziden altı kitap çıktı. Okur topluluklarının ilgi duyduğu bu kitaplar, yeni bir bilinçlenmeye yol açacak mıydı?

Attilâ İlhan'a göre en düşük paydada birleşmek gerekiyordu.

Bu tasarı Attilâ İlhan'dan sonra gelişme gösterecek midir? Yoksa bu altı kitapla yetinilecek midir?

Birbirine yakın görüşteki kişilerin bile bölündüğü günümüzde, Attilâ İlhan'ın düşündüğü değişik anlayışlardan oluşan cephe tutunabilecek midir?

Ama denebilir ki, Atatürk, Hilafetin kaldırılmasıyla ilgili yasa tasarısını bile, (Suut Kemal Yetkin'in babası) Urfa milletvekili Şeyh Saffet Efendi'ye verdirmemiş miydi?

O zamanlar bir söylenceler dönemiydi. Gerçek din adamıyla İslâmı siyaset için kullanan dinci, birbirinden ayrı kişilerdi.

Anma Yazıları

Attilâ İlhan'ın ölümü yenidir. Daha ölüsü bile soğumamıştır. Değişik yönleriyle birlikte eylem insanı oluşu da incelendiği zaman, kişiliği daha belirgin biçimde ortaya çıkacaktır.

Tuhaf bir çelişkidir: Seksen yaşında, etkin bir edebiyatçıyken, o yaşın gereği olarak değerlendirme toplantıları, dergilerde özel bölümler düzenlenmedi de, ölüm töreni görkemli oldu.

Ölümünün ardından yazılan anma yazıları, birbiriyle örtüşen özellikler taşıyor. Sanırım önümüzdeki aylarda onunla ilgili kapsamlı incelemeler edebiyat dergilerinde yer alacak, edebiyatımızın bu çok yönlü ozanını daha yakından tanımak olanağı bulunacak.

Anma yazıları, biraz da hazır yargılardan yola çıkılarak yazıldığı izlenimi verir. Böylesi ısmarlama yazıların ustası olan Nurettin Artam için Nurullah Ataç derdi ki: "Ölüme aldırmıyorum; ama Nurettin Artam benim için de yazacak diye korkuyorum."

Değişik dönemlerde Attilâ İlhan için yazılanları, ona gönderilen mektupları *Belgin Sarmaşık* üç kitapta topladı. Şiirleri, romanları, tartışma yazılarıyla Attilâ İlhan hep güncelliğini koruyan bir yazar oldu.

Bu alışkanlık, seksen yaşında da onunla ilgili geniş etkinlikler yapılacağını düşündürüyordu. Attilâ İlhan'ın sekseninci yaşı yeterince ilgi görmedi. Gene de Faruk Şüyün, yetmişinci yaşında olduğu gibi sekseninci yaşında da onu anımsadı. (Dünya Kitap, *Attilâ İlhan 80 Yıldır Öğrenci*, Eylül 2005). Dergide Attilâ İlhan'ı yakından tanıyanlar, çocukluğundan bu yana, nasıl bir çalışma düzeni içinde, üretken olduğunu belirttiler.

Seksen Yıldır Öğrenci

Elliyi aşkın kitap yayımlayan Attilâ İlhan, bu çok yönlü çalışmayı nasıl gerçekleştirmişti? Onun bu çalışkanlığına ilgimizi çeken Faruk Şüyün nedenlerini de soruyor.

Attilâ İlhan, André Malraux ile Aragon gibi çok yönlü sanatçıların çalışma yöntemini incelerken, özellikle Aragon'un aynı zamanda bir eylem insanı oluşundan ders almıştır. Bunun nedenlerini araştırırken nasıl bir sonuca vardığını da belirtiyor:

> "Bu beni etkiledi. Yani bu değişikliğin temelinde ne yatıyordu, onu araştırmaya başladım. Araştırınca da çok enteresan bir yere varıldı. Artık sanatçılık bir loncada çalışan zanaatkârın o mesleğe ait kuralları öğrenmesi demek değildi. Yirminci yüzyılın ortaya attığı sanatçı tipi, önce bir metot, sonra bir uygulama mantığına sahip olmak zorundaydı."

Gene de bir yöntemi uygulama, düzenli bir çalışmayı gerektirir.

Kardeşi Çolpan İlhan'ın gözlemlerine göre; "Her gün, ertesi gün önemli bir imtihanı varmış gibi çalışan bir talebe Attilâ İlhan."

Bir başka kardeşi Cengiz İlhan, Hasan Ali Yücel'in Milli Eğitim Bakanı olduğu dönemdeki lise öğreniminin önemi üzerinde durur:

> "Bir taraftan savaş yıllarının yaygın söylemi hümanizm, diğer taraftan Hasan Ali Yücel ile birlikte başlayan, evrensel ilmi ve kültür olduğu kadar geçmiş kültür ve edebiyatımızı da temel alan, bunu hümanist açıdan değerlendiren ciddi ve etkileyici bir lise eğitimi, yaşamı ağabeyim gibi dikkatli öğrencilerin kendilerini yetiştirmeleri için güçlü imkânlar sunuyordu. Attilâ İlhan buna bir örnektir."

Attilâ İlhan, "Anadolu'nun içinden gelip onun bir parçası olunursa, evrensel kültürün de parçası olunur. Yoksa evrensel kültürün uydusu durumunda, sömürge kültürüne düşülür" diye düşünüyordu.

Belgin Sarmaşık, onun çalışma düzenini yakından bilen, düşünce dünyasının yanında yer alan bir yardımcısıdır. Şu sözünü anımsatıyor:

> "Evet disiplinli ve düzenliyim, prensiplerimden asla taviz vermem."

Rifat Ilgaz'ın sözü de bu gerçeği vurguluyor:

> "Sen hangi yaşta olursan ol, 'çalışkan öğrenci' Attilâ'sın!"

Attilâ İlhan'ı en iyi tanıyanlardan biri, Bilgi Yayınevi'nin sahibi Ahmet Tevfik Küflü, onun düzenli çalışmasının yakın tanığıdır:

> "Son derece disiplinli, son derece düzenli, şaşmaz bir saat gibidir. Planlı, programlıdır. Günlük yazıları dahil tüm yazıları, çok önceden düşünülmüş, başlangıcı ve sonu en ince ayrıntılarına kadar kurgulanmış, beş on yıl sonra yazacağı kitapların ipuçlarını barındırmıştır. İyi bir hafızanız varsa, yeni kitabında o eski ipuçlarını kolayca bulabilirsiniz."

Yetmişli yılların Ankarası'nda, Attilâ İlhan, Bilgi Yayınevi'nin yayın danışmanlığını yaptığı yıllarda, çağdaş Türk edebiyatının en önemli yapıtları yayımlanmış, böylece üne kavuşan nice yazar edebiyatımıza kazandırılmıştır.

Ahmet Tevfik Küflü gibi zor beğenen bir yayıncının, Attilâ İlhan'ı tam yetkiyle bağımsız bırakmasının bu gelişmede önemli payı olmuştur.

Yeteneği Geliştiren Çalışma Düzeni

Her yazar yeteneğini çalışmayla geliştirebilir. Esin beklemek, uzaklara dalmak, kendini geliştiremeyen yazarların avuntusudur. Yalnız öğrenci gibi değil, en zor öğrenciye kendini kabul ettiren bir öğretmen gibi çalışmak gerekecektir.

Attilâ İlhan'ın çalışma düzenini en iyi bilen, düşünce dünyasının yardımcısı Belgin Sarmaşık anlatıyor:

> "Sabahları çok erken saatlerde kalkıp, hafif kahvaltısını eder; takviminde biten günü hemen işaretledikten sonra, yazı masasının başına geçer. Belki romanını, belki gazete yazısını

yazar. Sonra sıra, gençliğinden beri yaptığı gündelik yürüyüşüne gelir. Buraya kadar söylediklerim Attilâ İlhan gibi 'maceraperest' diye anılan bir romancının düzeni için size çok mu sıradan geldi? O zaman sıradan hayatımızı renklendirme nasıl mümkün olur; onun tarzında birkaç örnek vereyim."

Belgin Sarmaşık, Attilâ İlhan'ın günlük yaşamındaki gözlemlerinden ayrıntılar veriyor. Bu ayrıntılar, görmenin ne demek olduğunu öğretiyor bize. Kahvelerde çalışma alışkanlığı, çevresindeki insanların değerlendirilmesi, bir çalışmada yorulduğu zaman bir başka çalışmaya geçerek dinlenmesi, üretkenliğindeki özellikler olarak ilgimizi çekiyor.

Bu çalışma düzeni onun ölüme direnmesini de kolaylaştırıyordu. Hekimlere gereksinim duymayacak biçimde kendini denetlemeye çalışıyordu. Tüketim savurganlığının sağlık kesimindeki uygulaması onu tedirgin ediyor, hekimlerden yakınıyordu:

"Siz artık hastaları değil, hastaneleri düşünüyorsunuz."

Oysa gereksiz sanılan bir ayrıntı üzerinde durmak, bir hastayı ölümden geri çekebilir. İnsan, hastalığından kaçmakla kurtulmuş olmuyor ki!

Ama Attilâ İlhan gibi dolu dolu yaşayan bir insan artık ölüme aldırış etmez. Her ne kadar "ölmek için erken, sevmek için geç" dese de, artık ölüme sığınma zamanı gelmişti.

Faruk Şüyün'e söylediklerini hepimize söylenmiş esenlik sözleri sayalım:

"Ölüm benim için metafizik bir konu değildir, biyolojik bir konudur. Onu, taşıdığı önemden abartarak başka bir yere taşımak, bireyin zaafını gösterir."



ATTİLÂ İLHAN'LA KARŞILAŞMAK...

Ataol Behramoğlu

12 Ağustos Perşembe sabahı saat yaklaşık 9.30'da, Gümüşsuyu Caddesi'nin Taksim Alanı çıkışında, Gezi Pastanesi yakınlarında Attilâ İlhan'la karşılaştık...

Onun şiirlerindeki gibi, serin, aydınlık, azıcık yağmur öncesi ya da yağmur sonrası bir sabahtı...

Onun şiirlerindeki gibi dedim; ama ille de tıpatıp aynı olması gerekmiyor.

Attilâ İlhan'ın şiirlerinde insana çarpan bir gökyüzü vardır. Yağmurlu ya da yağmursuz, berrak ya da kapanık. Gündüz ya da gece. Ama bir gökyüzü duygusu yaşanır. Çünkü her şiirde gökyüzü bulunmaz. Bana göre gökyüzü, şiire nefes aldırır. İçinde gökyüzü olan şiirler gerçekten yaşamakta olduğumuzu duyumsatır...

Attilâ İlhan'ın şiirlerinde gökyüzü vardır.

Sadece gökyüzü mü?

Sokaklar, caddeler, garlar, iç ya da dış başkaca yaşama alanları. Ressam olsa kent görünümleri, peyzajlar bir de portreler yapardı diye düşünüyorum. Bol ve parlak ve kimi kez grinin tonlarında renklerle.

Onun şiirlerindeki gibi serin, aydınlık bir sabahtı.

İnsanda heyecan, dinçlik ve her şeye yeniden başlayabilme duygusu uyandıran...

Garaja, oradan Çanakkale'ye gitmek üzere, bir otobüs firmasının önünde servis aracını bekliyordum. Birden, benim bulunduğum yöne doğru gelmekte olan Attilâ İlhan'ın gördüm. Kasketli başı hafifçe öne eğik, omzunda çantası, Gümüşsuyu yokuşundan ağır fakat zinde adımlarla Taksim Alanı'na doğru yürüyordu. Çevresine bakmadan yürümekte olduğu için beni görmeden geçip gidecekti. Aynı hizaya gelmemize birkaç adım kala, azıcık duraksadıktan sonra, hafifçe eğilerek "Alışkınsındır ama," dedim ve adımı söyledim. Başını kaldırdı. Dalmış olduğu düşüncelerden sıyrılması için birkaç saniye geçmesi gerekti. Sonra el sıkıştık, kucaklaştık. "Basından izliyorum" dedi, "çok hareketlisin". Ve övücü bir şeyler söyledi. "Senin izinde gidiyoruz" dedim. İnanmazca baktı. Karşılıklı olarak, çok iyi göründüğümüzü söyledik. "Yaşıma göre iyiyim" dedi. Yaşının çok ötesinde iyi göründüğünü söyledim. Yeni romanına çalıştığını, bu yıl bitireceğini söyledi. Şimdiye kadar yaptıklarının, otuz kişinin yapabileceği şeyler olduğunu söyledim. Vedalaştık. O düşüncelerine ve yürüyüşüne döndü. Ben bir Attilâ İlhan sabahında, az sonra beni Esenler Garajına götürecek servis aracını beklemeyi sürdürdüm...

Yıllardır aynı kentte yaşıyor olmamıza karşın Attilâ İlhan'la karşılaşmalarımız (bunlar da genellikle TÜYAP Kitap Fuarlarındadır) bir elin parmaklarının sayısını geçmez. Kimi kez de onu uzaktan, birilerinin arasında görürüm. Bu unutulmayacak

İstanbul sabahında teke tek karşılaşıp birkaç satır konuşmamızın sıcak duygusu bütün gün canlılığını yitirmedi.

***

Şiirde ilk büyük göz ağrım Orhan Veli'dir. Ama hiçbir şiir kitabı beni "Sisler Bulvarı" ve onun arkasından da "Ben Sana Mecburum" ve "Yağmur Kaçağı" kadar etkilememiştir. Onların etkisi bambaşkadır. Anlatıcının (şairin) kendisi başta olmak üzere serüvenci kahramanlarıyla, gizemli mekânlarıyla, her biri bir roman kahramanı olan kadınlarıyla, durmaksızın yağan yağmurları, apansız açan güneşleri, İstanbul'u, İzmir'i, Paris'i, Lizbon'u ya da Kazablanka'sı ya da Anadolu'dan bir bozkır gecesiyle, Attilâ İlhan'ın bu ve sonraki kitaplarından her biri ve daha da öte her şiiri, damıtılmış, yoğunlaştırılmış roman tatlarındadır. Eğer çağdaş Türk şiirinde senfonik (çok sesli) şiirin bir ilk ve ender örneği aranacaksa, "Sisler Bulvarı"ndan "Kaptan"ı, bu bir senfoni vurgusuyla başlayıp bir senfonik ses, anlatı, imge zenginliğiyle sürüp giden büyük şiiri okumak gerekir. Biçimin (ve retoriğin) çok büyük ustası olmasına karşın onun şiirlerindeki yaşam, kavramsal değil duyumsaldır. Bu şiirler birer resim olsa, renklerine ellerinizle dokunmak isterdiniz... "Sen Beyaz Bir Kadınsın"daki uzak beyaz kadın, "Pia" ya da "Mariya Misakyan" ya da "Fabrika Durağı"ndaki kız, biraz hepimizin sevgilisidir. "Üçüncü Şahıs"ta biraz hepimiz varız. "Emperyal Oteli" hepimizin gitmek istediği bir yer, "Sisler Bulvarı" bir sonbahar günü hepimizin geçtiği bir bulvar gibidir... Aklıma bir çırpıda gelen bu saydıklarım, Attilâ İlhan'ın şiir okyanusuna sadece birer giriş olabilir...

***

İyi şairler, büyük şairler, bir de mucize şairler vardır. Yirminci yüzyıl Türk şiirinin mucize şairleri, bence Nâzım Hikmet, Orhan Veli, Dağlarca ve Attilâ İlhan'dır... Yirmili yaşlarımın başlarında, esrik bir Bursa gecesinde ona, şiirlerine duyduğum

hayranlığı dile getiren bir mektup yazmayı düşlemiştim... Böyle bir mektup yazılmadı. Fakat çok yıllar sonra, bir İstanbul sabahındaki beklenmedik karşılaşmanın sonrasında yazılan bu yazıyla, o gençlik düşümü de gerçekleştirmiş oluyorum...

Cumhuriyet/21 Ağustos 2004

ATTİLÂ İLHAN'LA ÇALIŞMAK

Nedret Çatay

Attilâ İlhan'la tanışmamız 1993 yılı sonbaharına uzanır...

Kendisinden, hazırlamakta olduğum bir sanat programında Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı ile ilgili bir konuşma yapmasını istediğimde cevabı; "Onu yapmak istemem ama; istersen her hafta gelir çeşitli konularda sohbet ederim" oldu... Bu benim düşünemeyeceğim bir teklifti... Çünkü öylesine yoğun işleri olan bir kişinin bana bu kadar zaman ayırabileceğini bekleyemezdim...

Böylece Attilâ İlhan'la 12 yıl sürecek olan dostluğumuz başladı... Dostluğumuz diyorum; çünkü o benim için önemli bir düşünce adamı, büyük bir şair ve yazar olduğu kadar vazgeçilmez bir dosttu... Dileğim, onun da benim için aynı şeyi düşünmüş olması...

Attilâ İlhan 1993 yılı sonbaharından başlayarak tam 11 yıl boyunca, her çarşamba, TRT İstanbul Televizyonunun

A Stüdyosundan, ülkemiz ve dünya ile ilgili düşüncelerini anlattı...

Ve Türk halkı onu çok sevdi... "Attilâ İlhan'la Zaman İçinde Yolculuk" kısa sürede TRT'nin vazgeçilmez programları arasında yer aldı...

İnsanlar onu dinliyor, düşünceleri hakkında kendi fikirlerini mektuplarla, telefonlarla bize aktarıyordu... Attilâ İlhan da zaman zaman bu mektupları cevaplıyor ve sonra bunları yeni mektuplar izliyordu... Söylediği her söz, verdiği her mesaj yerini buluyordu...

Çok ender de olsa, elde olmayan nedenlerle programın yayınlanmadığı haftalarda TRT telefonları ısrarla çalmaya başlıyor ve izleyiciler bu kesintilerin nedenini araştırıyordu... Çünkü Attilâ İlhan onların sesi olmuştu artık... Ve yalnızca 13 hafta sürdürmek üzere başladığımız *Attilâ İlhan'la Zaman İçinde Yolculuk* tam 550 hafta boyunca devam etti...

Bu 11 yıl içinde her hafta çarşamba günü bizim için Attilâ İlhan günüydü... Tanıyanlar onun ne kadar disiplinli bir kişi olduğunu bilir, Attilâ İlhan büyük bir disiplinle her hafta çarşamba sabahı saat tam 11 de TRT koridorlarında dolaşmaya başlıyordu... Bu kayıt öncesi dakikalar, Attilâ İlhan'ın koridorlarda dolaşarak düşüncelerine son biçimini verdiği anlardı... Bizler o dakikalarda kendisini yalnız bırakır, rahatsız etmemeye özen gösterirdik.

Stüdyo hazır olduğunda kameraların karşısına geçer ve uzun araştırmalar, hazırlıklar sonucunda oluşturduğu konuşmasına başlar, düşüncelerini, sanki o anda aklına gelmişcesine büyük bir sadelik, ustalık ve açıklıkla, hiç ara vermeden, son derece akıcı bir dille anlatır ve bir kerede bitirirdi... Bunu yaparken -belgeler dışında- hiçbir metne başvurmaz, hiçbir yerden okumaz, sadece olağanüstü güçlü hafızasından yararlanırdı...

Başkalarının sözlerinden alıntı yapması gerektiği zaman ise onların fikirlerini zedelememek için küçük kağıtlara aldığı notlardan okumayı tercih ederdi...

Kendisine, bunca bilgiye nasıl ulaştığını sorduğumda, gününün büyük bir kısmını bilgisayar karşısında araştırma yaparak geçirdiğini büyük bir keyifle anlatır, zaman zaman ilginç sitelerin adresini vererek beni de bilgisayarla haşır neşir olmaya teşvik ederdi...

Evet Attilâ İlhan yalnızca değerli bir düşünce adamı değil; aynı zamanda bir yol göstericiydi... Karşısındakini incitmeden ona yeni ufuklar açan, son derece kibar, zarif ve düşünceli bir dost...

Kayıt sonrasında, bizlerin yani Attilâ İlhan programında çalışanların 'özel' saatleri başlardı... Önce, stüdyoda görevli arkadaşlar etrafını alır ve yaptığı konuşmayla ya da bir önceki hafta dile getirdikleriyle ilgili kendi düşüncelerini söyler, çeşitli sorular yöneltirlerdi... Attilâ İlhan büyük bir sabır ve hoşgörü ile onları dinler, katıldığı ve katılmadığı noktaları tekrar tekrar sabırla anlatırdı. Onlar da kendilerini böylesine ciddiye alan bu değerli insana büyük saygı gösterirlerdi...

Bu tartışmaların sonunda Attilâ İlhan yukarıya, arkadaşlarımla paylaştığım odaya kahve içmeye çıktığında ise bizim için özel anlar başlamış demekti...

Artık karşımızda yeni bir Attilâ İlhan olurdu... Özel sorunlarımızı dahi tartışabileceğimiz dost bir yüz... Bir fincan kahvenin eşlik ettiği o dakikalarda neler konuşulmazdı ki... Çocuklarımızın kurduğu arkadaşlıklardan, eğitim ve okul sorunlarına, günün öne çıkan siyasal ve sosyal olaylarından tarihin derinliklerinde unutulan ya da unutturulmak istenen ülke gerçeklerine kadar her şey... Attilâ İlhan'ın düşüncelerine en çok ihtiyaç duyduğumuz anlar, ülkenin çıkmaza girdiğini düşündüğümüz anlardı... O her seferinde büyük bir sükunetle bizi teselli eder,

kaygılarımızın yersiz olduğunu bu ülkenin çok büyük, bu devletin çok eski ve geleneklerine bağlı bir devlet olduğunu belirtir, "Korktuğunuz kadar kolay yıpranmaz, kendinizi yersiz endişelere kaptırmayın, zamanı geldiğinde taşlar yerini bulur çocuğum" diyerek ruhlarımıza huzur verirdi...

Bu güzel beraberlik, 2004 yılında TRT yönetiminin programı sona erdirme kararıyla kesintiye uğradı; ama dostluğumuz hiç eksilmedi... Attilâ İlhan, zaman içindeki yolculuğuna bir başka televizyon kanalında devam ediyor, bizim dostluğumuz ise zaman zaman görüşerek, zaman zaman da telefon konuşmalarıyla sürüyordu.

2005 yılı son baharında araya yaz tatili de girdiği için uzunca bir süre görüşememiştik. Kendisini ne kadar özlediğimi fark edip bana zaman ayırmasını istediğimde, ekim ayının altısına denk düşen Perşembe günü, saat 16.00 da Bebek Divan Pastanesi'nde görüşmek üzere randevu verdi. Bu tarih onu kaybedişimizden yalnızca dört gün önceye denk geliyor...

O gün asistanı Belgin Sarmaşık, ben ve Attilâ İlhan tam üç saat sohbet ettik... Sanıyorum, ailesinin dışında kendisini en son gören ve konuşan kişilerden biriyim... Biraz yorgun görünüyordu, kalbiyle ilgili sorunlarının olduğunu; ama doktorlara olan güvenini yitirdiğini söylüyor; o sırada hastanede yatmakta olan Yavuz Özkan'ın çok zor anlar yaşadığından söz ederek, kendisinin bu duruma düşmek istemediğini, ameliyat fikrine soğuk baktığını anlatıyordu...

Yine ülke sorunlarını tartıştık, geleceğe dönük perspektifler yaptık.. Uzun yıllardır ilk defa Attilâ İlhan'ın da ülke geleceği ile ilgili kaygıları olduğunu fark ettim... Yine de umudunu yitirmemişti. Gençlere çok güveniyor ve dip dalgasının bir gün harekete geçeceğini, Kemalist hareketin güçleneceğini söylüyordu... Beni en mutlu eden sözler ise birlikte başlattığımız *Attilâ İlhan'la Zaman İçinde Yolculuk* söyleşilerinin amacına ulaştığı ve

kendisinin ikinci kez doğuşunu sağlayan sohbetler olduğuna ilişkin sözleriydi...

Başarılarla dolu, toplumla bütünleşmiş bir 80 yıl... Ömrünün her döneminde kitleler tarafından sevilen, kabul gören bir sanatçı olmak ve bunu, 'bildiklerinden hiç ödün vermeden, doğruluğuna inandığı şeyleri söylemekten vazgeçmeden' sürdürebilmek...

Böyle bir yaşam, bütün sanatçıların rüyası olsa gerek... Attilâ İlhan, kendisine duyulan saygının, sevginin çoğalarak büyüdüğüne; düşüncelerinin geniş bir çevreyi aydınlattığına, bilinçlendirdiğine tanık oldu ve bunu, doya doya yaşadı...



MAVİ ADAM ATTİLÂ İLHAN

Zeynep Aliye

Şiirden öyküye, romana; sanat-estetik üzerine yazılardan, politik köşe yazarlığına, çevirmenliğe, deneme yazarlığına, gazeteciliğe uzanan çok yönlü kişiliğiyle sistematiğini oluşturmuş ender yazarlarımızdandır Attilâ İlhan.

Eleştirmen Doğan Hızlan'ın deyişiyle "Yüzölçümü büyük bir tür coğrafyası".

Ama tüm bunların öncesinde ve sonrasında şiiriyle ilk göründüğü günden itibaren, edebiyatımızın 'Aykırı Çocuğu'. (Kaldı ki politik önermeleri de onun 'Yaramaz'lığını destekleyen, pekiştiren argümanlardı.)

'İçindeki meraklı çocuğu ve durmaksızın doğruyu ve güzeli arayan cesur/atak liseli genç ruhu'nu hiç yitirmeden, yaşamayı eylem olarak gören, genel kabullerden nefret eden, geçmişin ve şimdinin değerlerini kendi aklının süzgecinden geçirerek özgün sentezlere ulaşmayı yeğlemiş bir aydın, düşünce adamı oldu Attilâ İlhan.

Her düşüncenin karşıtını ileri sürmesiyle de bilimin en temel öğesi kuşkuculuğun yılmaz sevdalısı...

Bir bakıma da, geliştirdiği düşüncelere toz kondurmayan, ödünsüz-pervasız bir aydın tipi.

İlk gençliğinden bu yana bir paratöner gibi sürekli olarak tartışmanın merkezinde yer almış, şaşırtıcı, tersine davranışları, karşıt görüşleri hem daima ilgi odağı olmasına, hem de tepki görmesine neden olmuş, bir öncü-aydın kimliğiyle hareket etmiş, romantik bir ses, bir ütopist gibi değil, bir düşünce adamı olarak 'geçmişe-güne-geleceğe' kendine özgü tezlerle yaklaşmış özgün bir ses.

Attilâ İlhan'la tanıştığımda 13 yaşımdaydım:

'Semplon treninde bir sonbahar kaçakçısı'
'Gülhane Parkı'nda bir ceviz ağacı'
'yemyeşil bir ay gökte dağılırken Haliç'te vurulan vapur',
'Eylül'ün cesedi çamurda yatıyordu'

ve daha nice muhteşem dizeyle çıkmıştı karşıma.

O güne dek ayırdında olmadığım bir başka imge dünyasının içine çekip almıştı beni de... Nâzım Hikmet'ten sonra beni çarpan ikinci şairdi. Ve yaşamımdaki ikinci uykusuz gecemdi.

Yüz yüze gelmemizse, ancak uzun yıllar sonra mümkün olabildi. Onunla, 'Cumhuriyet Kitap'ta yayımlanması amacıyla gerçekleştireceğimiz söyleşiye giderken bir yazardan çok, hayranı gibi müthiş bir heyecan duyumsuyordum. Buna bağlı olarak yaşadığım tedirginlik ve başaramama korkum gerçekten müthişti. Öyle ya Türk sanat-düşün yaşamının devlerinden biriydi söyleşi yapmayı planladığım kişi. Gölgesinin uzunluğu ve koyuluğu onunla söyleşmenin ne denli güç olduğunu gösteriyor, deyim yerindeyse ürkütüyordu.

Ama öyle sıcak, alçakgönüllü, içten ve dostçaydı ki yaklaşımı, bütün tedirginliğim ilk birkaç dakika içinde yok olup gitmiş; söyleşimiz, hayal bile edemeyeceğim ölçüde sıcak, dostça bir havada, sanki çok daha kısa bir sürede olup bitmişti.

1998 Eylül'ünde yaptığımız ilk söyleşi, bu nedenle sonuncusu da olmadı.

İkinci kez bir araya gelişimizin nedeniyse Sevgi Soysal'dı. Sevgi Soysal'ı tanıtan bir yazı hazırlamak istediğimde onu yakından tanıyan edebiyatçı dostlarının en önde geleni olarak kabul edilen 'Sevgili Arkadaşı Attilâ İlhan'ı aradım gene. En az ilki kadar zevkli, zenginleştirici, yatağından taşan nehir gibi kol budak salan ve tabir yerindeyse tadı damağımda kalan bir söyleşiydi.

Üçüncü söyleşimizi, Attilâ İlhan'ın tek öykü kitabı olan *Yengecin Kıskacı* üzerine yaptık. Sanırım o görüşmemizde bu söyleşileri sürdürebileceğimizi ve sonuçta ortaya ilginç bir kitap çıkabileceğini söylemişti Attilâ İlhan. Esasen beni çektiği ölçüde iten bir projeydi 'söyleşi kitabı' düşüncesi. Bir öykü yazarı ve bir şair olarak böylesi bir çalışmaya girmek kendi yazınsal çalışmalarımı bir bakıma baltalamak anlamına geliyordu.

Ama öte yandan, Attilâ İlhan'ın kültür-sanat-düşün yaşamımızdaki tüm iniş çıkışlara, tüm dönemeçlere adını kazıyabilmiş, onları bir biçimde etkilemiş muhalif kimliği, ülkenin içinde bulunduğu karmaşık yapıyı düşünce yönü ağır basan bir edebiyatçının gözüyle görebilmesi, gösterebilmesi; açık ve aydınlık olma tutkusu, düşünce dünyasına egemen olan tutarlılık, ne pahasına olursa olsun gerçeğe ulaşma çabası, tartışmaya her koşulda açık olması ve buna benzer pek çok şey, böyle bir çalışmayı farz kılan nedenler olarak göründü gözüme.

Nitekim başladık.

1998 Eylül'ünden 2001 Mayıs'ına dek geçen süre son derece keyifli, zenginleştirici, zaman zaman tartıştığımız, farklı kutuplara düştüğümüz, ama sonuç olarak son derece ufuk açıcı bir zaman dilimi oldu diyebilirim. Onun, ülkemizde ve dünyada ekonomi, politika, kültür, sanat ve düşünce dünyasındaki gelişmeleri izleyen ve bunlarla ilgili görüşlerini yazı ve televizyon

programlarıyla sürekli olarak kamuoyuna açan bir isim oluşu, özümsenmiş kültürü, olaylara analitik yaklaşımı, hiçbir yere angaje olmamış aydın kimliği, söyleşileri son derece renkli ve coşkulu kılan temel nedenler arasındaydı.

Attilâ Bey'e sorular yönelttim. Bazen birinci şahıstan ikinci tekil'e, bazen ikinci tekil'den birinci tekil şahsa, bazen de üçüncü tekil şahıstan ikinci tekil'e, hatta birinci tekil'e yöneltilen 430 soru ve onların yanıtları.

Edebiyat ve onun doğal bağlaşıkları tarih, toplumbilim, felsefe, estetik gibi disiplinlere; yanı sıra ekonomik ve politik sorunlarımıza da değinmek zorundaydık. Ancak amacımız, soru cevap mantığı içinde 'birtakım aspirin yanıtları okura iletmek' olamazdı.

Üç buçuk yıla yayarak gerçekleştirdiğimiz, belli bir sistematiği olan söyleşiler sırasında zaman zaman iki ayrı görüşten insan olarak tartıştık, zaman zaman aynı ortak paydada birleştik ama daima okuru harekete geçirmeyi amaçlayan bir platformda sürdürdük söyleşileri. Zaten kitabın okunma sürecinde, farklı alanlarda soruların sarmallar oluşturduğu bir kavşakta, kaçınılmaz olarak birbirine bağlı ve uçları yer yer dolaşmış olguları ele alış nedenimizin, tek tek her okura, bütün bu sorunlara bir kez daha göz atma fırsatı yaratmak, kendi doğrularını bir kez daha gözden geçirmesini sağlamaktı.

Ancak öte yandan, ona yandaş ya da ona karşıt kimi görüşler onu bu çalışmadaki taraflardan biri olarak düşünmemi sağlamada önemli bir etkendi. Bu nedenle ona sorulabilecek, sorulması gereken tüm soruları sordum. Öyle ki Attilâ İlhan'la ilgili bilinmek istenebilecek her şey bu kitapta yerini aldı. Ama belirttiğim gibi kitabın asıl amacı; Türkiye'de neredeyse tabu olarak görülen düşünce üretmenin, tartışmanın eksikliğini göstermek ve insanları kendi'leri olmaya çağırmaktı.

Zaman zaman benzer, yakın, zaman zaman karşıt görüşlerin dile getirildiği, savunulduğu söyleşilerin okurun da kendi doğrusunu bulmasında büyük katkı sağlayacağını umut ediyor, istiyordum.

Attilâ Bey'in kimi sorulara verdiği yanıt, beni tatmin etmese de, vermek istediği yanıttı. Bununla yetinmek durumundaydım ama kimi sorular biraz daha kamusal alana yönelikti ve bu yüzden yanıtlar üçüncü tekil şahıs gibi benim de aklıma yatmadığında, yeni sorularla izini sürdüm. Attilâ Bey'in özel alanına girilmediğinde sorunun izini sürmenin sakıncası yoktu elbette.

Ve *'Mavi Adam'*.

Kitaba bu adı vermek istediğimi söylediğimde yüzünde beliren ifade, gözlerinde çakıveren ışık, kıvrılıveren dudağının kıyısındaki muzip gülüş kitabın adını sevdiğinin ifadesiydi.

'Edebiyatta unutulanlar ve unutturanlar', 'Bizde bireyci ne şiir vardır, ne roman vardır' 'Ne kadar yazar varsa o kadar yazma dürtüsü vardır', 'Benden önce Türkiye'de metropol şiiri yoktur', 'İkinci Enternasyonal'in İhaneti', 'İnsanlık Fenikelilerden önceki döneme dönüyor', 'Sahici aşk imkansız olandır', gibi 'Ölümden Aşka', 'Devrimden İhanete', 'Burjuvaziden İşçi sınıfına' ama daha çok edebiyat ekseninde gerçekleştirdiğimiz, edebiyatın doğal bağlaşıkları tarih, toplumbilim, estetik, felsefe gibi disiplinlere, yanı sıra ekonomik ve politik sorunlara da değindiğimiz bu söyleşilerle varmak istediğimiz soru-cevap mantığı içinde birtakım aspirin yanıtları okura iletmek değildi elbette.

Ayrıca gözden uzak tutulmaması gereken bir başka nokta, Attilâ İlhan; hazır kabullere karşı, bilinç altı ön kabullerini bile sorgulayabilen, kuşkuculuğu yaşam felsefesinin kuralına dönüştürmüş, ülkenin içinde bulunduğu bu karmaşık yapıya, düşünce yönü ağır basan bir edebiyatçının gözüyle bakabilmeyi başarmış, kendi yorumlarını getirebilmiş araştırmacı, incelemeci ve tartışmacı bir kişilik oluşuydu. Kendi başına bir güç odağıydı.

'Taraftarları- Müritleri' olduğu kadar 'Karşıtları-Düşmanları' vardı.

Kimileri için 'Yaşamının yönünü değiştiren, gözündeki perdeyi kaldıran deniz feneri', 'Yaşamı başka açılardan görmesini, bir anlamda kurtuluşunu sağlayan öncü', Türkiye'nin en önemli beyni', 'Edebiyatımızın en özgün sesi', 'Ülkenin en namuslu aydını', 'Gerçek bir yurtsever', 'Öncü sanatçı', 'Bir başına iktidar odağı', 'Yalnız Şövalye', 'Kaptan', 'Romantik Şair', 'Türk halkını ve şiirini en iyi tanıyan edebiyatçı'; kimilerine göre de, 'Fanatik bir Kemalist', 'Giderek gericiliğe prim veren bir milliyetçi', 'Dilde özleştirmeye karşı duruşuyla dile ihaneti gerçekleştiren bir edebiyatçı', 'Yazdıkça kendini batıran bir yazar', 'Köy Enstitüleri ve İsmet İnönü'nün yeminli düşmanı', 'Çağın gerçeklerini yakalayamayan, dünyaya global ölçekte bakamayan, Yeni Dünya Düzeni'ni analizini yapamayan, Sosyalizme, komünizme ilişkin değerlendirmeleri çelişkiler dolu bir sosyalist, şiirinde giderek popülizme kayan bir şairdi'.

İlk yazısı 'Kültürümüz Üzerinde Düşünceler'in, 29 Ekim 1944'te Balıkesir'de *Türk Dili* gazetesinde yayımlanmasının üzerinden 60 yıldan fazla bir zaman geçmiş. Türkiye gibi kültürsüzleştirme politikalarının yıllardan beri sağ-sol tüm iktidarlarca desteklendiği bir ülkede edebiyatla sanatla geçen 60 yıl.

Ve Attilâ İlhan, bütün bu süre içinde düşün ve eylem adamı kimliğini hep korudu. Hatta var olmasının temel nedeni olarak gördüğü romanlarını yazmayı bile ertelemek pahasına yaptı bunu. Nitekim kendisini öncelikle bir düşünce adamı, artı romancı olarak tanımlamasının, yüz binlerin belleğinde kazılı şiirlerini ise üçüncü derecede uğraş olarak görmesinin temelinde yatanın da, ondaki yüksek aydın sorumluluğu olduğunu düşünmüşümdür. Çok yeni yazdığı şiirler olduğunu, yeni roman çalışmalarını sürdürdüğünü söylerken yüzünde beliren o aydınlık, asıl aşkının ne olduğunun en büyük kanıtıydı benim için.

Son derece tutarlı, dikkatli, dakik, titiz, çalışkan, insanlara karşı özenli, incelikli ve romantik bir şair olarak tanıdım onu.

Ama aynı zamanda, şiirlerindeki romantik, hülyalı, hep uzaklara çekip gitmek ister bir duruşu hissettiren şair'den çok, disiplinli, ilkeli, kurallarına sıkı sıkıya bağlı, kararlı yaklaşımıyla da daha çok bir bilim adamına yakın bulmuşumdur Attilâ İlhan'ı.

İlgimi çeken önemli yanlarından biri, beynini aynı anda farklı alanlarda çalıştırmayı başarabilmesiydi ki bu çok sık karşılaşmadığım bir durumdu.

Hep doğruyu ve güzeli arayan bir humanist olarak yaşadı Attilâ İlhan.

Daima bu ülkeye, ülkesinin insanına güvenmiş, halkıyla gurur duymuş bir aydın, gerçek bir yurtsever olarak.

Türk sanat ve düşün yaşamının yeri çok zor doldurulabilecek gerçek yıldızlarından biridir Attilâ İlhan..

'An gelir Attilâ İlhan ölür' diyordu dizelerinde.

İnsan ölümlüdür elbette ancak görünen o ki, Attilâ İlhan gibi bazı insanlar, doğanın o büyük yasasının sırtını mindere vurmayı başarabiliyor.



BİR MACERADIR ATTİLÂ İLHAN

Servet Somuncuoğlu

Bahar sarhoşluğu sarmış gönlümü, gencim ve deli deli yellerin estiği zamanlar. Elimde, Attilâ İlhan'ın kitaplarından biri. Yalnız zamanlarımda onun şiirlerini paylaşmak istemiyorum. İlçenin küçücük parkında okumaya gidiyorum. Bu bitmez tükenmez tutkuya, o zamanlar gençlik diyordum; değilmiş, yıllar boyunca sürdü. Yıllar süren okumalarım, üniversiteden öğretmenlik hayatıma, daha sonraki yıllara uzandı.

Yine bahar günleriydi. Artık bencilliğimden vazgeçmeye başlamıştım. Öğrencilerimle yudum yudum Attilâ İlhan paylaşmak en büyük zevklerimden biri hâline geldi. Çorum'un Ortaköy ilçesinde, bahar dal uçlarından salkım saçak geliyor ve koro hâlinde "Ben Sana Mecburum"u okuyorduk...

Düşler kuruyorum, bir gün kendi sesinden dinlesem diye. Hem de ne düşler, kendi sesinden dinlemek bile bana sonsuzluğun kapılarını açacak bir anahtar gibi geliyor. Öğ-

rencilerime, "Belki bir gün ben yaparım o kaseti" dediğimde hep birlikte gülüşüyoruz. Telaffuz edilmiş bir hayâlin peşine düşmek kolaydır; ama yazdıklarından başka hiçbir şekilde tanımıyorum Attilâ İlhan'ı. Sadece resimlerini görmüşlüğüm var, belki bir-iki de televizyon programı.

Sisli, puslu, pisli bir gökyüzü altında, kısa süre öğretmenlik yaptığım ilçeye veda ediyorum. Otobüs ağır bir hırıltı ile Gündoğdu tepesine doğru tırmanırken, ben yeni hayallerime doğru kanatlanıyor, soğuk bir kış günü geldiğim küçük Anadolu kasabasının gittikçe küçülen evlerine bakıyordum. Kimseyle konuşmadan, kendi bilinmezliğime doğru gitmekten büyük bir haz duyuyordum. Elimde yine Attilâ İlhan, "Abbas Yolcu" değil onu biliyorum, belki "Yağmur Kaçağı", belki "Sisler Bulvarı". O şiirler ki, nice yalnız gecelerde, damarlarında dolaşmıştır nice insanların, kaç kere kanat açılmıştır "Büyük Yollara" doğru haydutlar misali. "Cebbar Oğlu Mehemmed" gibi dağlara çıkılmış, "Kaptan" misali yelkenler açılmıştır en uzak denizlere; "Pia"nın peşinde şehir şehir dolaşılmış, "Ne kadınlar" unutulmuş, hatırlanmıştır yalnız zamanlarda.

Attilâ İlhan'a ait olanlara geçmeden, kendi içimde dolaşmak istiyorum biraz. TRT İstanbul Radyosu'nda yardımcı prodüktör olarak başlamamın hemen akabinde ilk yaptığım işlerden biri, Attilâ İlhan ile tanışmak oluyor. İlk karşılaşmamız benim için oldukça heyecan verici, onun için sıradan bir gün içinde yaşanan, sıradan bir karşılaşma. Divan Pastanesi'nin loş ışığında gözlerindeki bakışın ifadesini yakalamaya çalışıyorum, kelimeler ağzından döküldükçe vazgeçiyorum gözlerinden ve sözlerinin peşine takılıp gidiyorum. İki saat süren randevu zamanımın nasıl geçtiğini fark etmiyorum. Hoş, son görüşmemizde geçen zamanı da fark ettiğimi söyleyemem. Bir ara sohbet dağılıyor gibi oluyor hissine kapılıyorum; fakat yanıldığımı anlamam çok sürmüyor. Ustalıklı yazdığından daha ustalıklı bir sohbetinin ol-

duğunu görüyorum. İlk görüşmenin heyecanı içinde, söylediklerinden fazla, nasıl söylediğine dikkat ediyorum. Tanışmanın devamı geliyor, ben düşlerime doğru yol alıyorum. Belki bir gün diyorum; ama kafamda somut hâle gelmiş bir proje yok.

Bu düş yıllarca besleniyor beynimde. Biliyorum, başkalarının beyninde de besleniyor; ama yapabileceğim çok fazla şey yok. Vakti saati mutlaka gelmeli diyorum. Nihayet proje kafamda bir şekle giriyor. Artık bütün mesele gerçekleştirme sürecinin başlamasına kalıyor. Adımlar mutlaka sağlam olmalı ve hata olmamalı. Düşlerime sahip çıkma isteğinden fazla; Attilâ İlhan'a yakışanı yapma gayreti taşıyorum. Sıkıntılı ve uzun bir sürecin başlayacağını bile bile, bir işe başlamanın zorluğunu taşımaktan başka bir korkum yok. Artık olacağına inanıyorum.

1997 yılının bir bahar akşamında arayarak randevu talep ettiğimde, her zamanki gibi "Şu gün şu saatte bir ara" cevabını alıyorum. O gün gelip aradığımda ise randevuyu alıyorum. Onunla iş mi konuşacağım, yoksa sohbet mi edeceğim; bir belirsizlik sürüyor zihnimde.

Divan Pastanesi'nin "Attilâ İlhan" yazılı masasının karşısına ondan önce gelip oturuyorum ve kahvaltımı atıştırıyorum. Biraz sonra, elinde çantası ile geliyor ve hiç kimseye, hiçbir yere bakmadan doğruca masasına geçiyor. Kahvesini söylüyor. Gazeteleri çıkararak okumaya başlıyor, gazetelere şöyle bakması on beş dakika sürüyor. Gözlüğünün üzerinde şöyle bir ortalığa göz atınca fark ediyor beni ve "Merhaba arkadaş" deyince masasına geçiyorum. Önce şöyle bir genel ahvâlden, Türkiye'den, insanlarımızdan konuşuyoruz. Hiç şikayet etmiyor, sadece çözüm önerileri üretiyor. Olanların hepsi normal ona göre. Çünkü tesadüfen olan hiçbir şey yok. Çarpıklıklar, haksızlıklar hep hazırlanmış olan bütünün parçaları ve her şeye rağmen, çıkış yolu var. Sohbeti girift gibi geliyor, yazar gibi konuşuyor. Bunu yıllar önce çözmüştüm aslında. Parça parça bir şeyler anlatıyor,

birbirinden ayrı ama sonunda bir de bakıyorsun ki ortaya tek bir fotoğraf çıkıyor. Farklı farklı görünen kişiler ya da olaylar aynı fotoğrafın bir parçası. Sonunda öyle çarpıcı bir kare ile karşı karşıya kalıyor ki insan, günlerce aklından çıkmıyor.

Dakikalar geçiyor, nerdeyse bir saat oturuyor konuşuyoruz; ama mevzu bir türlü açılmıyor. Neresinden başlasam diye düşünüyorum, söylemek çok zor; ya "hayır" derse! Ama söylemek zorundayım ve söylüyorum. Bir an için düşünüyor; "Şartları konuşalım" dediğinde dünyalar benim oluyor. İlke kararında anlaşıyoruz ve sıra detaylara geliyor. Detaylar konusunda bir problem çıkmıyor ve sözleşmenin şartlarını hiçbir şekilde suistimal edilmeyecek şekilde hazırlıyorum. Koca şair yıllarının emeğini hiçbir şekilde heba etmemeli. O güne kadar kendisine çok kişinin geldiğini; ama hiçbirisinin benim yaptığım yürekli ve cesur teklifi yapmadığını belirtiyor. Bu hoşuma gidiyor ve keyif alıyorum, bundan sonrası önemli olan sözümüzde durmak ve sözleşmenin gereklerini yerine getirmek.

Anlaşmayı mayıs ayında bağlamamıza rağmen, teklifi beraber götürdüğümüz firmanın mali sıkıntı içine girmesi, projeyi bir müddet askıya almamıza sebep oluyor. Bu benim için bir yandan da hayal kırıklığına sebep oluyor. Uzun bir yaz geçiyor ve projenin başlaması için sabırsızlanıyorum.

Bilen-bilmeyen için bir düştür Attilâ İlhan. Onun düşleri, nice düşlere kapı aralamıştır. O kapılardan, kimler gelip, kimler geçmiştir. O "Attilâ İlhan" olmaktan çoktan çıkmıştır oysa. Bunu kendi de söylemekten çekinmez; "An gelir Attilâ İlhan ölür" der, "Yani şu bildiğin Attilâ İlhan'ı" der. Benliğinden şiirini böylesine ayırır "Koca Şair". O'nun şiirinde bireyselden toplumsala uzanan bir çizgi vardır ve bu çizgide, "Ben"e rastlamak çok zordur. O kendi hikâyesini anlatır ama çağrışım gücü öylesine kuvvetlidir ki; her okuyan kendinden bir şeyler bulur,

kendi macerasından izlere rastlar. İşte, onu birkaç neslin şairi yapan da budur.

Attilâ İlhan'ın "ne söylediği" önem taşır, fakat neyi "nasıl söylediği"ne iyi bakmak gerekir. Esas öz, cevher de buradadır aslında. O "nasıl söylediğine" her zaman çok büyük önem verir ve şiirini yazmadan önce mutlaka söyler. Önce söyleyerek yazar şiiri, kağıda dökmek en son iştir. Attilâ İlhan için, şiir söylemek esastır. Şiirin kendi iç armonisinin "şiirinin söylenmesi ile" bulunacağını ifade eder. "Ben şiirimin notasını bilirim" derken de söylediği budur esasında. Şiirlerinin yanlış okunduğunu, hatta katledildiğini söyler çoğu kere. Söyleyiş meselesinde Savaş Ay'a ve tiyatroculara takılır hep: "Onlar benim şiirimi değil, kendi içlerindeki duyguları okuyorlar" demesine hak vermemek mümkün değil.

Şiirleri okuyarak, inceleyerek geçen bir yazdan sonra ekim ayında sözleşme imzalanıyor ve proje için start veriyoruz. Biraz tedirginlik var içimde. "Ya okuyamazsa, ya mır mır bir sesle okursa şiirleri." TRT 2 televizyonunda yayınlanan programlarından izlediğim kadarı ile çok güzel okuması lâzım, ama yine de bir endişe. Stüdyoya girene kadar bu tedirginliği yenmem mümkün olmuyor. Ta ki; "Evvel bahar yaz ayları gelince – yıkılır ovadan abdal çadırları" sesini duyana kadar. Kelimenin tam anlamı ile "muhteşem" okuyor. Beğenmeyenler olabilir; ama kimse onu şiirini okurken görmedi son zamanlarda. Attilâ İlhan; şiirlerini okurken, geçmiş yılların bazen hüznünü, bazen coşkusunu, bazen kırgınlıklarını yeni baştan yaşıyordu. Zaman zaman gözleri dolarken, zaman zaman yüreğinin ta derinliklerinden gelen ve ateşe dönen bir kıvılcım ile haykırıyordu. "Hoş geldin Türk..." derken sanki Asya yaylalarından kopup gelen börklü akıncıları selamlıyor, duvarlara lanet okuyarak "Sisler Bulvarı"ndan yürüyüp geliyordu. O şiirlerini okurken bunları görmemek ve yaşamamak mümkün değildi.

Sabahları Divan Pastanesinde buluşuyor, çayımızı-kahvemizi içtikten sonra yola çıkıyor ve "Stüdyo Yıldız"da kayıtlarımızı yapıyorduk. Perşembe ve cuma sabahları olmak üzere haftada iki gün yaptığımız kayıtlar altı hafta sürdü. Altıncı haftanın sonunda on bir kitabından yaptığımız seçilen şiirlerinden okuması bitti. Okumalarda hemen hemen hiç takılma olmadı. Kapris yapmadan, ödevini yapan bir öğrenci ciddiyetinde çalışıyordu. Sabah 09:30'da Divan Pastanesinde buluşuyor, biraz laflayıp, biz çayımızı o kahvesini içtikten sonra doğruca stüdyoya yollanıyorduk. Saat 10:30'da okumalar başlıyordu.

İlk üç okumada akvaryumun dışından sadece beni ve ses teknisyenini görüyordu. Dördüncü okumada ses teknisyeni değişti ve müthiş huzursuz olduğunu gözlemledim. Alıştığı teknisyeni istiyor fakat bunu ifade edemiyordu. Müdahale etmekten başka çare kalmadı ve ilk kayda başladığımız teknisyen görevinin başına döndü. Yine coşkulu ve sıkılmadan okumaya başladı. Okumalarda el-kol hareketleri ve mimiklerini gözlemek hoş oluyordu. Boynunda sürekli olarak taşıdığı kaşkolunu yana atıyordu bazen, bazen ellerini hareketlendiriyor, bazense gözlerini kısarak okuyordu şiirleri. Şiiri okumaya başlamadan küçük açıklamalar yapıyor ya da, "Söyle bakalım, hangi Türkçü şair yazdı böyle şiir" diye "Ç Koçaklamasını" başlıyordu okumaya. Birkaç mısra alalım "Ç koçaklaması"ndan buraya da:

"kaç güneş kaldırır haydalayarak
çatal mızraklarıyla selçuk çobanları
sırçadan kaç güneş çırılçıplak
kıvılcım döker demir sakalları
iç asya'dan daha oymaklar gelir
iki bin beş yüz atlı bin beş yüz çadır
çıralı bir kubbe tastamam çatılır
doruklara dikilen avşar çığlıklarıyla
altında cırcır böcekleri alakargalar
çatlak dağ gölekleri yılan balıklarıyla
altında konya beyşehir sivrihisar

ve uzaktan uzağa bizans çakalları
...
hoş geldin türk!... bulutlu biraz dalgın
birden ayağa kalkmış bütün umutların
adını verdin varlığını adadın bu ülkeye"

Çoşkudan hüzne, hüzünden düşünmeye, destana, puslu ve sisli şehir kaldırımlarına düşüyor, oradan bambaşka mecralara akıyorduk. Şiir ve söyleyiş Attilâ İlhan'ın yaşam biçimi olmuştu. Şiirlerini kendi okumasıyla, hâl ve tavırlarıyla dinleyince, onun dünyasına birkaç adım daha atmak mümkün oluyordu. Duygu dünyasında yaşamadığı, hissetmediği bir tek şiirinin olmadığını o zaman anlıyorum. Yazdığı bütün şiirleri yaşıyordu; mısra mısra mırıldanıyor, uygun sesi bulup, ritmini yakaladığına inanınca da oturup yazıyordu. Onun içindi "Şiir yazılmaz, söylenir" demesi.

Hatıralar kırık-dökük geliyor ve anlatıyordu, okuma aralarında, stüdyo öncesinde ve sonrasında. En çok Nâzım'ı seviyordu. Anlatıyor Koca şair:

"Çocukluğumdan beri şiir atmosferi içinde yetiştim. Babam divan şiiri okurdu. Bize de okuturdu. Yıllar geçti. Nâzım'ın kim olduğunu bilmiyorum; ama şiirini seviyorum. Onun yüzünden de çok bilinen o hadise, okuldan atılmam ortaya çıkıyor zaten. Bunu çok yerde anlattım. Belki anlatmadığım şu var. Ben şiiri oturup yazamıyorum bir türlü, sürekli dilimde mısralarla dolaşıyorum. Karşıyaka – Alsancak vapurunda kendi kendime söylendiğimi gözleyen biri deli olduğumdan şüphe etmiş. Oysa ben o anlarda şiir topluyorum dağarcığıma. Nâzım'ın böyle yazdığını öğrendiğim gün dünyalar benim olmuştu. Demek ki doğru yoldaydım. Bursa cezaevinde yatanlardan biri anlatmıştı, Nâzım'ın da günlerce mırıldandığını..."

Daha çok memleket üzerine konuşuyoruz. Gündemdeki konuların, tarihsel açılımına ve sebep-sonuç ilişkisine çok önem veriyor:

"Diyalektik böyle söyler. Sebep-sonuç ilişkisi kurmadan hiçbir şey açıklanamaz. Ben bunu kendi eylem ve söylemime uyguladım. Türkiye'de bir hadise oluyor, herkes işin magazin

boyutuna takılıyor. Oysa görünen kısım, kim kime ne yaptı, ne dedi, kim nasıl götürdü, herkes işin bu tarafında. Oysa, günümüzde yaşanan birçok çarpık olayın hazırlanması ve üretilmesinin arkasında yıllarca süren hazırlıklar var. Bugün Türkiye; dört bir taraftan önü kesilmek istenen ülke. Bu paranoya falan değil. Aydınlarımız; "İnanç aydını yerine, bilinç aydını" olmayı tercih etmiş olsalardı, bunu çok açık görürlerdi. Sistem bağlamında düşünmek kolay ve kestirmeden rahata ulaşmanın yolu. Aydın, cezaevini seçmek yerine conformist bir yaşamı tercih ediyor. Oysa, aydın olmanın şartı; direnmek, dikilmek, aykırı olabilmektir. Ucuz olanı seçerek, sistemle barışık yaşamak, sistemin nimetlerinden faydalanmayı ve kalıcı olamamayı getirir. Ben bilirim, zamanlarında kalemlerinden kan damlayanlar, yazdıklarıyla memlekette gündem oluşturanlar, tek tek kayboldu gitti. İşte Attilâ İlhan'ın hâlâ ayakta kalmasının, sevilmesinin sebebi bu..."

Anlatımlar parça parça geliyor. Özellikle kadınları konuşmayı seviyor. Kadınlardan laf açıldı mı akan sular duruyor. Gençlik aşklarını, hayatına giren kadınları, duygu dünyası üzerine yaptıkları etkileri anlatıyor zaman zaman.

"Fransa'dan döndüğüm yıllarda, İstanbul'un en popüler adamıydım belki de. Kimse kusura bakmasın; ama o yıllarda, sevişmeyi bilen adam sayısı bir elin parmaklarından az. Fransa deneyimlerim ve öğrendiklerimle resmen fark atıyorum ben. Sosyete kadınlar arasında resmen bir Attilâ İlhan yarışı var. Üstelik şairim ve popülerliğim iyi. O zamanlar Sadri ile Çolpan evlenmiş, onlarda kaldığım zamanlar da oluyor. Akşamları evden alınıyorum çoğu kere, Sadri durmadan takılıyor. Utangaç adamım ben, Çolpan'dan bile utanıyorum. Fakat yapacağımdan da geri kalmıyorum.

Bu arada Kemal Ağabey ile çok görüşüyorum, bir de Kemal Tahir. Kasımpaşa'daki evlerine gidiyorum. Siyasî polis hep peşimizde. Bazı günler kahvehanede buluşuyoruz. Artık adamları tanımışız. Yemeğe çıkacak oluyoruz, adam da bir hareketlenme başlıyor ve bazen "Yemeğe gidiyoruz, biraz sonra geleceğiz." diyecek kadar işi ileri götürüyoruz. Ben bunları kitaplarımda, şiirlerimde, yazılarımda parça parça anlattım hep."

Artık bize ve yapılacak işe dair bir endişesi yok. Pastaneden çıkana kadar değişik konularda konuşuyoruz. Bazen sohbet bireyselleşiyor, kırık dökük hatıralar geliyor masamıza. Güncelin içerisine dalıveriyoruz bazen:

> "Bakın ben Batılı gazetecilerin görüşme tekliflerini kabul etmem. Bir dostumun ısrarı sonucunda Fransız Le Monde gazetesinin muhabirinin görüşme teklifini kabul etmek zorunda kaldım. Adam geldi, orası burası derken sordu: "Kıbrıs'ı Yunanistan'a verecek misiniz?" ve cevap verdim: "Siz Korsika'yı Cezayir'e verirseniz, biz de belki Kıbrıs'ı düşünebiliriz ama böyle bir düşüncemiz asla olmaz, aksine biz tarihsel öncelik haklarımızı kullanarak, on iki adayı da geri almak istiyoruz." Ve ikinci soru geldi: "Yunanistan'la denklik konusunda ne düşünüyorsunuz?" gülerek cevap verdim: "Yunanistan bizimle denk olamaz, olsa olsa kapımızda yanaşma olur, nerden çıktı bu denklik, neler uyduruyorsunuz?" dediğimde adam küçük dilini yutacak oldu. Bekledi ki, onun her sorduğuna, istediği cevabı vereyim ve o da buna karşılık beni batıda meşhur etsin. Zihniyet bu. Yani önce bedel ödetirler, sonra isterlerse birazcık bal çalarlar. Nitekim körfez savaşında, Türkiye basınında ABD lehine destanlar döşenenlerin, ne kadar paralar aldıkları da açıklandı. Herkes kendini bilir."

Sohbetler kelimesi kelimesine bu minval üzere devam ediyor. Sözünü asla sakınmıyor. "Hocam, bu sohbetleri not alıyorum, günün birinde kitap hâline gelir belki." dediğimde ise, "Gelsin, daha iyi olur." diyor gülerek. Yani hiçbir zaman sabit bir konuya takılmıyoruz. Biraz da yapacağımız işe yoğunlaşmamızı sağlıyor. O sıralar Aydın Murtezaoğlu, yardımcım olarak yanımda çalışıyor. Attilâ İlhan ile sohbetleri çok iyi tutuyor. Bazen onları baş başa bırakıyorum, ben ayrılırken mesela; "Amerika'nın dünya hakimiyetini gerçekleştirme yollarını" konuşurken bırakıyorum onları, fakat beş dakika sonra döndüğümde, al takke ver külah misali, Attilâ İlhan coşkuyla anlatıyor, Aydın Murtezaoğlu şaşkınlık içinde ve hayret dolu bakışlarla dinliyor, mevzu mu? Tabi ki Attilâ İlhan'ın aşkları. Bütün kayıtlar boyunca bu böyle oldu hep ve ben o kareleri hep kaçırdım...

Kayıtlar sonunda bitti. O güne kadar yayımlanmış olan 11 kitabın içinden, seçtiğimiz şiirlerin kayıtlarını yaptık. Yaklaşık 700 dakikalık kayıt vardı elimizde. Bundan sonra yapılacak iş; okunan şiirlerden yapılacak seçmelerle, beş albümlük seriyi oluşturmaktı. İlk albümde yer alacak şiirlerin seçimini birlikte yaptık. Albümün adı da belli oldu: "Ben Sana Mecburum".

Müzikleri, Ruhi Ayangil'in yapması konusunda öneri Attilâ İlhan'dan geldi. Ayangil'i seçmesinin gerekçesini şöyle anlatıyordu:

> "Ruhi, benim şiirimle örtüşür. O, hem doğuyu, hem de batıyı bilir. Benim şiirimde de doğu ve batı birlikte var. Ayrıca şiirimin notasını da bilir o. Ruhi, büyük müzisyen, ne yaptığının farkında. İşini bilerek yapan insanların sayısı yok denecek kadar az. Bu işi en iyi Ruhi yapar. Biliyorum ki, onun yaptığı müzikler beğenilecek, ayrıca Ruhi benim şiirimi de bilir..."

Ruhi Ayangil'le yaptığım görüşmede bir pürüz çıkmadı ve müzikleri seve seve yapacağını belirtti. İlk albümde yer alacak şiirlerin ses kayıtlarını Ruhi Ayangil'e verdim ve beklemeye başladık. Şiirlere müziklerin yazılması gerekiyordu. Bu süre içinde, Attilâ İlhan ile görüşmelerimiz devam ediyordu. Bu görüşmelerde konu daha çok memleket meseleleri üzerinde yoğunlaşıyordu.

> "Türkiye büyük bir ülke. Bunun farkına vardığı zaman, işler değişecek. Biz bunun farkındayız, yani bizim neslimiz. Biz İmparatorluk çocuklarıydık. Sağı ve soluyla, her türlü görüşten insan bu gururu yaşadık biz. Hepimizde vardı bu, tartışmazdık bile. Yıllarca, kapımızda yanaşma olan Yunanistan'la bizi aynı kefeye koydular. Bu aslında bilerek yapılan bir şeydi. Türkiye için hedef küçülttüler. Ders kitaplarında bile, tarihimizin en büyük zaferini, Yunanlıları denize dökmek olarak gösterdiler. Kurtuluş Savaşı'nı küçümsemiyorum tabiki; ama bizim tarihimizde öyle büyük savaşlar ve zaferler var ki, Yunanlıları denize dökmemiz, bunların yanında çok sönük kalır.
>
> Şimdi olacak iş mi? 16 milyon kilometrekareden, 700 bin kilometrekare içine sığmaya çalış. İşin kötüsü, tarihsel öncelik haklarımızı da hiç görmemezlikten gelerek. Gazi'nin ömrü biraz daha vefa etseydi, iş daha değişik olurdu. Hatay mesele-

sinde koyduğu tavır çok açıktır, dönemin başbakanına kesin talimat veriyor ve söylediği şu: "Hatay meselesini çöz, yoksa ben silahımı kapar ve dağlara çıkarak kendi yöntemlerimle çözerim." Gazi'nin bu kesin ve taviz vermez tavrı, Hatay'ı sınırlarımız içine katar. Gerçi o dönemlerde nereye bir atak yapsak, hemen bir iç isyan örgütlenir. Hatay meselesi devam ederken de "Dersim isyanı" başlar. Nitekim daha önce, Musul -Kerkük konusunda Gazi tavır koyar ama o zaman da, Şeyh Sait isyanını çıkarırlar İngilizler. Yani, başımızdan belayı bir türlü eksik etmezler.

Gazi de bir Osmanlı paşasıdır ve bu ruhu taşır. Hazmedilecek bir şey değildir İmparatorluğun parça parça olması. Nitekim, Gazi'nin Balkan dağlarında ve Trablusgarb'ta çete savaşlarına katıldığı ve komitacılık yaptığı bilinen bir şeydir. Bir şey daha, Gazi, Osmanlı'nın altmış paşasından biridir ve Kurtuluş Savaşı'nı fiilen başlatan dört Osmanlı paşası vardır. Diğerleri hâlâ İstanbul'un bir şeyler yapacağına inandıkları için geçmezler Anadolu'ya. İşin doğrusu budur.

Gazi, Cumhuriyeti kurduktan sonra, hiçbir zaman "Batılılaşalım" demez, O hep "Çağdaşlaşma"yı söyler. İşin özü de budur zaten. Batılılaşma, batıya benzemedir, Çağdaşlaşma ise özde aynı kalarak, kimseye benzemeden batının bilim ve tekniğini almaktır. Maalesef Gazi'nin bu yaklaşımı, ölümünden sonra değişir ve bir Tanzimat anlayışı içinde, şekilci bir Batılılaşma öne çıkar. Gazi'nin fikirleri ve cumhuriyet ilk yarayı orada alır aslında. Daha sonra yıllar geçtikçe yaralar da artar ama ben bunlara pek önem vermem. Çünkü Gazi doğru olanı yapmıştır ve Türk halkının sağduyusu çok kuvvetlidir. Doğru olanı eninde sonunda bulur."

En çok takıldığımız konulardan biri ise aydınlar meselesiydi. Attilâ İlhan'ın aydınlarla bitip tükenmek bilmeyen bir kavgası vardı. Bu kavga hep olmuş, bundan sonra da olacağa benziyor.

"Bu ülkenin en önemli sorunu aydınları. Özellikle de Tanzimat kafasına sahip olan aydınlar. Halkı hiçbir şey bilmeyen ve aptal yerine koyan aydınlar. Oysa bilmiyorlar ki; halk en önde, halkın ardından aydınlar geliyor ve en sonda da politikacılar var. Bilmedikleri şu; halkın süzüle süzüle getirdiği bir yaşam tecrübesi ve sağduyusu var ki, bunu ben de anlata-

mam. O müthiş bir şey. Yani, yaşadığımı anlatayım; bir gün Taksim'den Elmadağ'a doğru yürüyorum. Bir anda yanımda bir taksi durdu ve içinden şoför atladı ve önüme geçti. Bende bir şaşkınlık, 'Ağabey, Mustafa Suphi'yi Gazi öldürmedi değil mi?" diye de, bir soru. Şaşırdım. Hayır, Gazi öldürmedi dedim. 'Eyvallah Ağabey, yüreğim iyice rahatladı, şimdi polis ceza yazmadan gitmem lâzım" diyerek taksisine atladı ve gitti. Şimdi bu halkı dünyanın hiçbir ülkesinde bulamazsınız. İşte aydınlar bunun farkında değil. Sorarsanız, gazete satılmıyor, kitap satılmıyor derler, okunmuyor derler. Gazete mi yaptın, kitap mı yazdın diye sorarım ben de o zaman? Halkın istediği gazeteyi çıkardın mı, halkın istediği dergiyi yaptın mı sen? Yapmadın. O zaman şikayete hakkın yok. Öyle, görkemli binalarda, müthiş dekorlu odalarda masa başında, bilgisayar başında oturmakla, ne gazete yapılır, ne de yazı yazılır. Halkın içine karışacaksın, nefes alıp verişini duyacaksın. İşte o zaman gazeten de, kitabında satar, okunursun da. Bu milletin inanılmaz bir refleksi vardır. Kendine ecnebi olanı, yabancı olanı anında dışlar ve yok sayar, sen istediğin kadar televizyonlarda, gazetelerde ben varım diye bağır. Umuru olmaz. O kendi sesini tanır, hakkında hiç bağırıp çağırılmadığı, çığırtkanlık yapılmadığı halde, sessiz sedasız çok fazla satan kitaplar ve kasetler biliyorum ben. İşte mesele budur."

Attilâ İlhan ile geçirdiğim dakikalarda, zamanın nasıl geçtiğinin hiçbir zaman farkına varmadım. Bir oturduğum anda hissettiğim ve heyecan ve bir de ayrıldığım zaman yaşadığım hüzündür hep bana kalan. Arada konuşulanları da aktarmaya çalışıyorum. Attilâ İlhan'ı tanımak ve onunla zamanı paylaşmak kadar keyifli bir şey olmadı hayatımda. O Attilâ İlhan'dı ve yaşayan en büyük şair, en büyük ideologtu. TRT 2 kanalında yaptığı konuşmalarla gündem oluşturuyor, bazen de bütün şimşekleri üzerine çekiyordu. Hatta bir ara korktum; "Hocam, son günlerde yine dehşetli konuşuyor ve yazıyorsunuz. Bu birilerinin canını sıkar ve ola ki, sizi yok etmek isterler, başım belaya girsin istemem. Ne olur ne olmaz, burası Türkiye, derler ki; kasetleri satmadı, onun için öldürdüler..." Bir anda irkildi ve gülümsedi:

"Sen hiç kafanı yorma, hiçbir şey olmaz. Eğer gizli servisler bir adamı yok etmeye karar verirse, kimse engel olmaz. Yaşatmaya karar verirlerse, ecelinden önce kimse öldüremez. Bak sana iki örnek; ABD başkanları dünyada en iyi korunan insanlardır; ama bir çok başkana suikast yapılmış ve içlerinde ölenler olmuştur, bunlar gizli servislerin işidir."

İkimiz de gülüştük bu sözler üzerine. Laf lafı açıyordu ve oradan oraya atlıyorduk bazen. Bizi bir araya getiren şiirler üzerine çok az konuşuyorduk. Bir gün; "Hocam, ben sizin şiirlerinizin çok kaymağını yedim" dedim. Biraz hınzırca ve isteyerek suratını asarak; "*Benim komisyonlar hep öte dünyaya kalıyor*." demesi ile nerdeyse kahkaha attım, o benden daha çok keyif alıyordu bu tavırlarımdan.

Bilgili ve kültürlü olmasından ziyade; BİLGE olması Attilâ İlhan'ı "Attilâ İlhan" yapan en önemli yönü bence. O, bilgi ve kültürü, kendi hayat birikimi ile aktarmayı biliyor. Dolayısıyla söylediği hiçbir söz havada kalmadan, doğrudan insana ulaşıyor. Sohbet ederken de, yazdıklarıyla da bunu yakalamayı başarabilmiş az sayıda insandan biridir o.

Basın hakkında konuştuğumuz da oluyor. Ön yargılı değil hiçbir konuda, her zaman için gerekçelerini, olayları doğuran sebepleri ortaya koyuyor. Hiçbir zaman, sonuçlar üzerinde konuştuğuna tanık olmadım.

"Çocuk, Türkiye'de basının düğmesine aynı yerden basılıyor. Birbirine son derece ters ve aykırı yayın organları aynı noktadan kontrol ediliyor. Bunu görmemek için çok safdil olmak lâzım. Basın planlı ve programlı bir kampanyanın en önemli parçası bizde. Bir aşındırma ve yok etme kampanyası bu. 'Sistem' diye anlatırım hep, 'sistem' diye söylerim. 'Sistem'; uluslar üstü bir hâkimiyet biçimi, uzun yılarda ortaya çıkmış bir olgu ve dünyanın tek hâkimi olmak istiyor. Kendinden başka kimseye yaşam hakkı tanımadan, dünyanın bütün kaynaklarını sadece kendi varlığının devamı için kullanmak isteyen süper güçler sistem. Bugün itibariyle ABD ve AB kendilerinden başka kimseye yaşam hakkı tanımaya niyetleri de yok. İşte bu niyet, bütün dünyada basının kontrolünü gerektiriyor

ve maalesef bizim basınımız da bu kontrolün içinde. Emir ve direktifleri aldıkları yer belli bence. Fakat o yerler; Türk insanının ne yapısını ne de sosyolojisini bilmiyorlar. Türkiye'ye bir Güney Amerika ülkesi gibi bakıyorlar ve 'şunu şunu', böyle yapın, bunu bunu da şöyle yapın.' diyorlar. Dedikleriyle Güney Amerika ülkelerinde istedikleri gibi sonuç almışlar. Bilmiyorlar ki onlar sazdan kulübelerde yaşarken biz üç kıtaya hükmeden bir millettik. O zamanın üç kıtası da dünya demek zaten. Hesaba katmadıkları bu işte. Onun için yazdıkları hiçbir senaryo sonuç vermiyor. Yaptırdıkları gazeteler satmıyor, düşünsenize 70 milyonluk Türkiye ve promosyonlarla 500 bin rakamının üzerine ancak çıkıyorlar, yani halk onlara itibar etmiyor. Bunun farkında değiller işte, onlar kendileri söylüyor, kendileri dinliyorlar.

Türkiye üzerinde sonuca ulaşmaları çok zor ve bu millet bu girdaptan çıkacaktır, karamsar değilim bu konuda. Girdap ne derseniz; Sevr'in ta kendisi, dün yapamadıklarını bugün yapmak istiyorlar; ama başaramayacaklar, ellerindeki bütün imkanlara ve onların çöplüğünden beslenen yerli işbirlikçilerine rağmen başaramayacaklar, çünkü halk onlara itibar etmiyor, inanmıyor. Dün de böyle oldu, bugün de, yarın da aynı olacak. Dün bir Mustafa Kemal çıktı ve ulusu peşine takarak, oyunu bozdu. Bu millet bu oyunu bugün de bozar..."

Hiç sertleştiğine ve kızdığına tanık olmadım. En zor ve açmaz hâllerde bile sakin sakin anlatıyordu hep. Bazen gündeme düşen bomba bir haber hakkında ne düşündüğünü öğrenmek ister, heyecanla yanına giderdim. Yine sakin sakin anlatır ve "*Canını sıkma, hiçbir şey olmaz*" derdi.

İşte bu sohbetlerle birlikte kayıtları bitirdik. Kayıtların bitmesine hem üzülüyor, hem de seviniyordum. Çünkü işi başarıyla sona erdiriyordum; ama bir daha hiç bu sıklıkta Attilâ İlhan ile görüşme şansım olmayacaktı. Müthiş güzel saatler bitiyordu işte. Yıllar sonra şiir okurken ben görmüştüm onu. O heyecanlarını gözlemlemiştim. Okumalar bittikten sonra yine birlikte, okumaların bulunduğu kasetleri Vakıfbank Taksim şubesinde bir kasaya kilitledik. Banka şubesinde konuk olduğumuz mü-

dür ile koyu bir sohbet oldu yine. Dikkatimi çeken bir nokta; karşısında kim olursa olsun, kesinlikle dinliyor, yani konuşmayı çok sevenlere bile kendisini dinletmeyi başarıyor ama hiçbir zorlama yapmadan, kendiliğinden oluyor.

İlk kaset için şiir seçimlerini birlikte yaptık.

Şimdi sıra müziklerin yapımına gelmişti. Müzikleri, daha önce sözünü ettiğim üzere Ruhi Ayangil besteleyecekti.

Ruhi Ayangil ile ilk görüşmeleri yaparak anlaştık. Müziklerin yazımı başladı. Kısa bir süre sonra stüdyoya girdik. Gerçekten de Attilâ İlhan'ın resmini çizdiği müzikleri kulaklarımla duydum. Yaşadığım heyecan müthişti. Yani adrenalin dorukta. Stüdyo çalışmaları genelde geceleri oluyordu ve gecenin ilerleyen saatlerinde, müthiş bir elektrik yüklüyordu ortama. Bir de bunları ilk dinleyen, ilk duyan ve ilk yaşayan insan olmak müthiş keyif veriyordu. İlk master'ları dinlediğinde, birkaç şiirde müziklerin yüksek olduğunu belirtti Attilâ İlhan. Onun uyarısı ile müzikleri biraz daha fona çekmemize rağmen müzikler yine de yüksek oldu, bunu kaset çıkınca gelen eleştirilerden anladım.

İlk kaset çıktıktan sonra epeyce bir gümbürtü koptu. Olumsuz hiçbir eleştiri hatırlamıyorum. Yazılanların birçoğunda, onun kendi sesinden dinlemeye olan özlemi herkes kendince dile getirdi, ben ise bir özlemimi yaşamıştım...

***

Bu yazıyı yazdıktan sonra, aradan uzun zamanlar geçti. Onunla geçirdiğim saatleri, ömrümün en bahtiyar anları arasında hep saklayacağım. Kendisinden çok şey öğrendim, insan cismiyle değil, ismiyle ve yaptıklarıyla yaşar. O şiirleri, yazıları ve tespitleri ile aramızda yaşamaya devam edecek.

Benim de notlarımı toparlayıp bir "Attilâ İlhan kitabı" yazma vaktim geçmişti. Sözleri uçup gitmesin, belki bir yerlerde ışık olur karanlığımıza...



III. BÖLÜM

Cabbaroğlu Mehemmed - Sevmek İçin Geç Ölmek için erken çizgisi • Nâzım'dan sosyal realizme Attilâ İlhan şiiri

‘DUVAR’DAN ‘KİMİ SEVSEM SENSİN’E ATTİLÂ İLHAN ŞİİRİ[1]

Yakup Çelik

1940’lı yılların başında Türk şiiri, Garip hareketiyle köklü bir değişim yaşar. Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat’ın başlattığı bu hareket, dönemin diğer şairleri tarafından da benimsenir. Bu akım, şiiri imaj, ses, vezin, kafiye gibi unsurlardan kurtarma iddiasındadır.

Attilâ İlhan, 1940’lı yılların edebiyat ortamını tasvir ederken bu dönemde “ikisi iktidardan yana, ikisi de iktidara karşı” olmak üzere “dört ayrı grub”un bulunduğunu söyler. İktidardan kastının İnönü (CHP) diktası olduğunu da belirten Attilâ İlhan, iktidardan yana olanların, “birinci kademede Ataç, Sabahaddin Eyuboğlu, Yaşar Nabi aracılığıyla, Garip üçlüsünü, Orhan Veli, Oktay Rıfat ve Melih Cevdet’i tuttuklarını” ifade eder.

> “İkinci kademede, Suud Kemal Yetkin’in himayesinde görünen Behçet Necatigil, Cahit Külebi, Oktay Akbal, Salâh Birsel, Fahir Onger, Naim Tirali ve Fazıl Hüsnü’nün” yer aldığını, bu iki grubun CHP diktasının ‘resmi’ sanatçılarından oluştuğunu” vurgular. “Karşı yan” diye nitelediği grubu ise şu cümlelerle tanıtır: “Karşı yanda ise, solda sosyalistler, aşırı sağda turancılar yer alırdı. Sosyalistler arasında Niyazi Akıncıoğlu, Ömer Faruk Toprak, A. Kadir, Suat Taşer, Cahit Irgat, Mehmet Kemal, Rıfat Ilgaz, Sabri Soran vs. sayılabilir. Ben, Ahmet

> Arif, Arif Barikat (Damar), Şükran Kurdakul, bu takımın genç şair adaylarıydık..." (İlhan, 1983: 7-8)

Attilâ İlhan, adı geçen ve toplumcu olarak tanınan sanatçılar arasında edebiyat dünyasına adımını atar. Bu grubun Nâzım Hikmet'in sanat anlayışı ve şiir çizgisi doğrultusunda oluştuğu kanaati yaygındır. Fakat Attilâ İlhan'da, Nâzım Hikmet'in yanısıra, Ahmet Muhip, Necip Fazıl, Faruk Nafiz çizgisinin etkisi de hissedilir. Ayrıca onda Nâzım Hikmet ile saz şiirinin etkisi kaynaşmış olarak karşımıza çıkar.

Attilâ İlhan, Nâzım Hikmet'in şiiriyle 1936'da Balıkesir'de yatılı okurken tanışmıştır. Kendisi, Gece Gelen Telgraf'ı okuduğu zaman çarpıldığını, yepyeni bir sesle irkildiğini, farklılığı keşfettiğini söylemektedir. Daha önce Mehmet Âkif'in, Necip Fazıl'ın ve Faruk Nafiz Çamlıbel'in bazı şiirlerini okuyan ve etkilenen Attilâ İlhan, babası Bedrettin Bey'den gelen Divan edebiyatı zevki, toprağa bağlı yaşama tarzı ve Cumhuriyetin ilk yıllarındaki modern yaşama tarzının birleşimi içerisinde yetişmiştir. Dadaloğlu, Dertli, Gevheri gibi halk şairlerinin etkisi de hissedilir. Attilâ İlhan'ın halk şiirine yönelmesinde saz şairlerinin yanında, Bahri amcasından dinlediği türkülerin, Zekiye Nine ve Emine Bacı'dan dinlediği masalların da etkisinin bulunduğunu kendisi ifade etmektedir.

Attilâ İlhan, edebiyat tarihlerinde 1940 kuşağı toplumcu şairleri içersinde değerlendirilir. Bunda 1941'den itibaren eser vermeye başlamasının ve ilk şiirlerinde toplumcu muhtevayı ön plana çıkarmasının payı vardır. Asım Bezirci'nin, ilk şiirlerdeki Nâzım Hikmet etkisine dâir sorusuna Attilâ İlhan'ın verdiği cevap, bu bakımdan ilgi çekicidir:

> "nâzım'ın etkisi benim asıl yayınlamadığım şiirlerimde çoktu. ömer faruk toprak bilecek, ona bahçe'den gönderirdim. bu şiirlerin çoğu kayboldu. şiir yayımlamaya başladığım sıralarda, genel havam yalnız Nâzım'ın değil, özellikle Dadaloğlu, Dertli, Gevheri, Zihni gibi halk ozanlarının etkisi altında idi. fakat

> Nâzım şiiri hepimizi besleyen engin bir kaynak olmuştur. o, bize en azından iki önemli şeyi öğretti. kullanılacak yöntemi, yansıtılacak sesi. ondan sonrası her ozanın kendisine kalıyordu. ben de, Nâzım'la 'kan gurupları' aynı olan ozanlardanım, ama nasıl kan gurupları aynı olan insanlar birbirinin eşi ya da taklidi değilse biz de nâzım'ın eşi ya da taklidi değiliz." (Bezirci, 1968)

Attilâ İlhan, toplumcu şiir çizgisinin Nâzım Hikmet'le başladığını, fakat kendisinin farklı bir yolda ilerlediğini ve kendi şiirini oluşturduğunu belirtmektedir.

Attilâ İlhan, ilk eserlerini geleneksel çizginin uzantısında, halk şiiri kaynaklarından da yararlanarak verir. *Duvar*'da Nâzım Hikmet'le birlikte, Dadaloğlu'nun, Dertli'nin, Köroğlu'nun, Karacaoğlan'ın söyleyişini; Faruk Nafiz'in, Ahmet Muhip Dıranas'ın romantizmini yakalamak mümkündür. Attilâ İlhan, bu geniş çerçevede, şiire Nâzım Hikmet etkisiyle oluşmuş toplumcu çizgide başlar. Duvar'da Hürriyet Yürüyor, Karanlıkta Kaynak Yapan Adam; Sisler Bulvarı'nda Yeraltı Ordusu, Barakmuslu Mezarlığı, Bursa'dan Yaylımateş; Yağmur Kaçağı'nda Acı Ninni bu damarın ürünleridir. 1940'lı yıllarda halk şiiri kaynaklarını kullanma eğilimi, biraz da resmi ideolojiden kaynaklanmaktadır. Halkevleri ve köy enstitüleri bu ideolojinin kurumlarıdır.

Attilâ İlhan, bu dönemde *Gavurdağları'ndan Rivayet*, *Şafak Vakti Dünya* gibi; biri Anadolu'nun kurtuluş mücadelesini, diğeri İkinci Dünya Savaşı'nı dile getiren destan denemelerine girişir. Edebiyat dünyasında tanınmasında bu destan denemelerinin büyük payı vardır. Yine aynı dönemde aşk şiirleri yazmayı da ihmal etmez. Ancak 1940'lı yıllarda aşk şiiri yazmak toplumcu şairler arasında hoş karşılanmamaktadır. Dolayısıyla Attilâ İlhan, bu şiirlerini ön plana çıkarmaz. Fakat bu şiirlerin ve bundan sonrakilerin hemen hemen tümünde, Garip hareketinin aksine, imajları ve muhtevayı bütünleştirir, toplumsal mesajları estetik bir süzgeçten geçirerek sunar.

İşte Attilâ İlhan'ın Garip'le çatışması bu noktada ortaya çıkar. Garip'i CHP diktasının borazanı olarak niteler. Attilâ İlhan, Garipçilere hem şiirden imajları kaldırdıkları, hem de toplumsal konuları şiirin dışına çıkardıkları için karşıdır. Attilâ İlhan'ın ve diğer toplumcu gerçekçilerin Garip karşısında takındıkları tavır, o yıllarda yaşanan toplumsal gerçeklerin sanat dışında kalmasından kaynaklanıyordu. Attilâ İlhan şiirinin bileşenleri üzerine çalışan Hasan Bülent Kahraman'ın toplumsal gerçekleri hareket noktası alarak, Garip hakkında yaptığı tesbitler dikkat çekicidir:

> "Haklıydılar! '1. Yeni'cilerin böyle bir kaygusu yoktu. Çünkü onlar, Batı'da geliştirilmiş modernist şiiri, onun arkasında duran düşünsel ve politik yönelimlerden habersiz olarak almış ve kullanmışlardı. Yaptıkları şiiri biçimsel olarak dönüştürmekti. Çıkışları sert ve hırçın olmuştu; ama yeteri kadar berrak olamamıştı. Garip'in 'önsöz'ü bugün okunduğunda karışık bir bilincin ne aradığını yeterince bilemeyen bir mantığın satırlarıyla karşılaşılır." (Kahraman, 1991: 54)

Kahraman, dönemin toplumcu şairlerinin de, "birikim eksikliklerine karşın", toplumsallıkla ve politikayla içiçe olduklarını söylemektedir. İşte Garip ve toplumcu gerçekçiler arasındaki çatışma buradan doğmaktadır.

Attilâ İlhan'ın Garip karşısındaki bu kesin tavrının kaynağında 1950'den sonra geliştirdiği Sosyal Realizm düşüncesi bulunmaktadır. Duvar'dan sonra, daha doğrusu 1952'den itibaren Attilâ İlhan'ın sanat anlayışında değişmeler görülür. Şair 1951'de Paris'e ikinci gidişinde, yurda Sosyal Realizm düşüncesiyle geri döner. Bu düşünceleri, hem Mavi hareketi diye adlandırılan bir cereyanın ortaya çıkmasına zemin hazırlamış, hem de aynı adı taşıyan dergi etrafında çeşitli tartışmalara kaynaklık etmiştir.

Attilâ İlhan, Paris'te 15 Aralık 1951 ve Mayıs 1952 arasında kaleme aldığı, "Kendi Kendime Sanat Konuşmaları"nda bu düşüncesine ulaşır. Bu konular, sonraları genişletilerek *Gerçekçilik Savaşı* ve *İkinci Yeni Savaşı* kitaplarında ele alınmıştır.

Attilâ İlhan, Sosyal Realizm'i, şöyle tarif eder:

> "Toplumsal gerçekçilik, ülkemizin ve ulusumuzun bütün sorunlarını, toplumsal ve tarihsel bir görüş açısından bilimsel olarak görüp, en uygun ve en yeni estetik biçimler içersinde yansıtmaya çalışan, bir sanat yöntemidir. Toplumsal gerçekçilik geçmiş çağlarımızın başarılı eserlerini koşulları içersinde değerlendirmeyi ve bu eserlerden gereğince faydalanmayı; gerek halk edebiyatımızın, gerekse Divan edebiyatımızın geleneğini iyice inceleyip anlamayı benimsediği; ulusal koşullarımıza en uygun sanat bileşimini vermeyi düşündüğü için Milli; sanatın toplumsal bir amacı olduğuna ve amacın Mustafa Kemal'in tanımladığı anlamda 'memleketin ve milletin gerçek saadet ve imarına çalışmak' olduğuna inandığı için Milliyetçi; alaturka ve Osmanlı geleneğinin terkedilerek ulusal koşullar içersinde batılı sanata ait estetik kavramların geliştirilmesine çalıştığı ve Türk sanatının batı estetiği içinde bir değer olabilmesini amaç edindiği için Batılı; memleketin ve milletin gerçek saadet ve imarına çalışmasının ancak toplumsal bir platform ve programla girişilecek toplumsal eylemlerle gerçekleşebileceğine ve bunda ulusun büyük çoğunluğunu meydana getiren işçiler, köylüler, yoksul şehirliler ve aydınlara büyük işler düşeceğine ve bu yolda sanatın yol gösterici bir görevi olduğuna inandığı için Toplumsal; toplumsal gerçekler ne kadar acı ve ne kadar yıkıcı olursa olsun, ulusumuzun ve ülkemizin mutlu geleceğine inandığı için iyimser ve aydınlık bir sanat tutumudur." (İlhan, 1983: 125-126)

Toplumsal gerçekçiliğin tanımını ve kapsamını bu şekilde izah eden Attilâ İlhan; estetik endişeyle toplumsal problemlerin kaynaştığı bir toplumcu sanattan yanadır.

Ona göre sanatçı; toplumsal gelişmeye olumlu ya da olumsuz yönden katılan ve ayna vazifesi gören insandır. Sanatçı, sadece çevresinden aldığı etkileri yansıtmakla yetinemez. Toplumsal bir çaba olan sanat, aynı zamanda yaratıcı, estetik ve orijinal bileşimlere varma çabasıdır. Attilâ İlhan, sanatı ideoloji aracı olarak görme hususunu ise şöyle tanımlar:

"... sanatı toplumsal iş görmek amacına bağlı bir propoganda aracı, sadece propoganda aracı saymak isteyenler, estetik plânda almadıkları disiplinli bir sanat çıkmazına düşmekle, sanatı hiç anlamadıklarını göstermiş olurlar. Sanatın toplumsal bir görevi, bir sorumluluğu vardır der demez; sanat bu sorumluluğu, bu görevi SANAT KALARAK yerine getirmekle görevlidir demeliyiz. Bu sanatın toplumsal, yaratıcı ve estetik üç yönlü bir çaba olmasını deyimler. Toplumsal gerçekçi görüşün ana çizgisidir.

Yalnız toplumsal olmak, tarihsel ve toplumsal sorunların, belli bir disiplin içinde ortaya konmasını deyimlediği anda; sanatçı estetikten uzaklaştığı gibi, toplumsal sanat tutumundan da uzaklaşır. Sokakta anlaşılan anlamıyla politika yapar." (1983: 57)

Denilebilir ki, Attilâ İlhan; toplumsal düşüncelerin estetik bir plânda yoğrulmasını ve okuyucuya öyle sunulmasını savunmaktadır. Bu imajların ön plana çıkmasıdır. Yani edebi eserin her okunduğunda yeniden değerlendirilmesine imkân veren ifade zenginliğidir.

Attilâ İlhan'ın 1951-52 yıllarında Paris'te bu düşüncelerini olgunlaştırır. *Gerçekçilik Savaşı*'nın ön sözünde, belirtilen yıllar içerisinde Plekhanov'un estetik tezleriyle karşılaştığını söylemektedir. Hasan Bülent Kahraman, Attilâ İlhan'ın birikimlerinin kaynağını Plekhanov estetiği ve Apollinaire şiiri ile tanışmasına bağlar:

"Attilâ İlhan, 1950'de Fransa'ya gittiğinde Marksist klasikleri inceliyor. Plehanov'u tanıyor. O'nun İlhan'ın deyişiyle imge kuramını benimsiyor. Hepsinden önemlisi de, modernist şiiri okuyor. Böylece bir yandan marksiszmi, onu oluşturan bütün unsurlarla irdelerken, öte yanda, onun da içinde üretildiği modernizmi çeşitli açılardan irdelemiş oluyor.

Attilâ İlhan, Marksizmi, düşünsel ve ideolojik bir gerçeklik olarak algılamaya başladığında, bilerek bilmeyerek, onu oluşturan 'çevre koşullarını' şiirinde temellendirmeye başlıyor. Bunlar da gene kent, sanayi, uluslararası sermaye türünden kavramlar. Böylece şiirsel dil, kendisine belli bir altyapı edini-

yor. Bu açıdan bakarsanız, İlhan'ın poetik-ideolojik tekabüliyeti ile, bir modernizm ozanı olan, Marksist Nâzım Hikmet'in opetik-ideolojik tekabüliyeti arasında bir örtüşme söz konusudur.

Attilâ İlhan'ın, bu aşamadaki başarısı, Marksizmi, bir düşünsel altyapı olarak kullanıp, şiirini modernizmin belli bir aşamasındaki oluşumlarla bütünleştirmesidir. Böylece Plehanov, Marksist estetik, Marksizm ve modernizm yanyana gelerek bir konglomera oluşturmuşlar ve İlhan'ın şiirini çoğaltmışlardır." (Ataman, 1991: 28)

Kahraman, o yıllarda Türk şiirinin, modernist bir vizyondan koparak kırsallaştığını da belirtmektedir. Hâlbuki Attilâ İlhan, *Duvar*'dan itibaren kırsal kesim yerine, kente, daha doğrusu büyük şehir yaşantısına ve bu şehirlerin gerilimlerine yönelmiştir. Bu arada köy yaşantısını dile getiren şiirler kaleme almayı da ihmal etmemiştir.

Attilâ İlhan'ın Sisler Bulvarı'nın Başka Yerde Olmak ve Kaptan bölümlerinde şiire modernizmi soktuğunu söyleyebiliriz. Hatta yine bu kitapta yer alan Bursa'dan Yaylımateş ve Barakmuslu Mezarlığı şiirlerinde 1940'lı yılların toplumculuğundan kalan kırsallığın sürdüğünü de görmekteyiz. Yine bu kitabın yayını münasebetiyle basında çıkan yazılarda, modernist şiir örnekleri sayılan Başka Yerde Olmak ve Kaptan pek benimsenmemiştir. Bunun yanında Bursa'dan Yaylımateş ve Barakmuslu Mezarlığı şiirleri, büyük bir ekseriyet tarafından beğenilmiştir. Bütün bunlar, Hasan Bülent Kahraman'ın tespitlerindeki doğruluğu göstermektedir. Attilâ İlhan, adı geçen bölümlerdeki şiirlerde, toplumcu gerçekçiliği, ferdi ön plana çıkararak sezdirmektedir. Büyük şehir hayatı, 20. yüzyıl insanın yaşadığı gerilimler ve çelişkiler şiirleştirilmiştir. Yani toplumcu gerçekçi yapıyı, ferde yüklediği fonksiyonlarla sezdirmek yoluna gitmiştir. Bu estetik endişenin ön plana çıkmasına da zemin hazırlamıştır. Elbette Attilâ İlhan şiirinin aldığı eleştirilerde, Mavi hareketine yapılan aşırı saldırıların da payı vardır. Toplumcu

gerçekçi düşünceye karşı tepkiler, *Hisar* ve *Türk Sanatı* dergileri çevresinde gelişiyordu. Ziya İlhan Zaimoğlu, Mehmet Çınarlı ve Peyami Safa gibi isimler de toplumcu gerçekçileri komünist ilan ediyorlar, bu tavrı vatan hainliği ile eş tutuyorlardı. Bütün bunlar Mavi'nin dağılmasına, başka gelişmelerle birlikte İkinci Yeni'nin ortaya çıkmasına zemin hazırlamışlardır.

Attilâ İlhan, Garipçileri İnönü, İkinci Yenicileri de Menderes diktasının resmi edebiyat organı olarak görmektedir. O'na göre, biri sıcak savaş yıllarının, diğeri soğuk savaş yıllarının şiiridir. Soğuk savaş, Menderes'in iktidar süresidir. Soğuk savaşın, yani Menderes diktasının İkinci Yeni'yi destekleme sebebini de şöyle dile getirir:

> "İçlem (contenu, muhteva) en ürkütücü şey mi sayılmaktadır, İkinci Yeni anlamı gerekli görmez, 'rastlansallıkla' yetinir; dahası, sanatı toplumsal işlevinden çekip alır, getirip 'kelimeye' dayandırır. Soyutluk biçimciliğin anasıdır ya, imgeyi yüklenmek zorunda olduğu toplumsal/bireysel içlemden soyutlar, 'boşa' çalıştırırlar. Bütün bunlar yetmezmiş gibi, bir de toplumsal gerçekçiliğe karşı, açık tavırlar takındılar mı, 'soğuk' savaş onları desteklemeyecek de, kimleri destekleyecek: 'resmi' edebiyat tahtından İnönü Diktası'nın 'Birinci Yeni'si (Garip) inmiş, yerine Menderes Diktası'nın 'İkinci Yeni'si kurulmuştur." (İlhan, 1983: 9)

Muhtevayı şiirin bünyesinden çıkarma faaliyeti, Attilâ İlhan'a İkinci Yeni'ye dâir düşüncelerinde haklılık kazandırmaktadır. Şiir, siyasal baskıların etkisiyle anlamsızlığa doğru gitmiştir. Asım Bezirci, İkinci Yeni'nin ortaya çıkmasında Attilâ İlhan şiirinin öncülük ettiğini söylemektedir:

> "Attilâ İlhan bir yandan -İkinci Yenilerden önce- Garip akımını silkelerken, öbür yandan o akımın ilkelerini çiğneyen şiirler yazmaya koyulur. İmgeye, duyguya, müziğe, edebi sanatlara kapıları aralayan şiirler... Anlatımda ucun ucun değiştirimlere, karıştırımlara yönelen şiirler... Gerçi bu şiirlerin -baskıdan ötürü- bireysel yanı ağır basar, ama yeni bir ses ve deyiş getirdikleri de gözden kaçmaz. Bu bakımdan Attilâ İlhan'ı (Y.

> Gruda'yla birlikte), sonradan İkinci Yeni diye adlandırılan ve özcü çizgisinden uzaklaştırılan/ saptırılan yeni şiirin ilk öncülerinden saymak haktanırlık olur." (Bezirci, 1987: 63)

Asım Bezirci'nin söylediklerini de hesaba katarak, diyebiliriz ki Sisler Bulvarı'nın Başka Yerde Olmak ve Kaptan, Yağmur Kaçağı'nın Fabrika Durağı bölümleri İkinci Yeni'nin hareket noktası aldıkları şiirlerdir. Yalnız bu şiirlerde Attilâ İlhan'ın toplumcu gerçekçi mesajı ferdin arka planında sezdirdiğini de bilmek gerekir.

İkinci Yeni hareketi, *Pazar Postası, Dost, Yeditepe, Yeni Dergi* ve *Papirüs* çevresinde odaklanır. Daha önce şiir ve yazılarını yayınladığı bu dergiler İkinci Yeni yayın organı olunca, Attilâ İlhan bir müddet yazdıklarını yayınlayacak dergi bulamaz. Daha sonra Şükran Kurdakul'un yönettiği *Yelken*'de, *Varlık*'ta ve *Yön*'de yazmaya başlar.

İkinci Yeni Savaşı adlı kitabında bu hareketin kendi içerisindeki tutarsızlıkları, sanat anlayışındaki çelişkileri dile getiren Attilâ İlhan, İkinci Yeni şiirini muhtevaya karşı direndiği, biçimi ön plana aldığı için de beğenmez. (İlhan, 1983: 41-52) O'na göre biçim ve muhteva sentez içersinde, erimiş hâlde sunulmalıdır. Toplumcu gerçekçiliğin temel prensibi de budur.

Türk şiirinde toplumcu gerçekçi çizginin Nâzım Hikmet'le birlikte en iyi şairi kabul edilen Attilâ İlhan; kendi şiirinde, 1965'den sonra tarihin yeniden yorumlanmasını, "ben"in kendi kendisiyle hesaplaşmasını, tabiat ve kainatla ilgili düşünceleri, hatıraları ön plana çıkarır. Toplumcu gerçekçi çizginin bir uzantısı olarak kabul edilecek bu safha, bilinçli bir tarzda *Yasak Sevişmek* ile başlar.

Tarihin yeniden yorumlanması, tarihten seçilen insanlarla, bu insanların yaşadıklarının anlatılmasıyla gerçekleştirilir. Yasak Sevişmek'in Şehnâz Faslı bölümündeki Eski Rumeli serisinde Balkan Savaşı yılları Hanende Müjgân ve Mülâzım İhsan Bey aşkı çevresinde dikkatlere sunulur. Bu aşk, savaşın insan-

lar üzerindeki etkisini de sezdirmeye hizmet eder. Yine bu bölümdeki Hasköy Bahriye Kahvesi ve Bir Özge Muammer Bey, İstanbul ve İzmir'in işgal yıllarının anlatımına ayrılmıştır. Buradaki şiirlerde de, seçilmiş insanlar hareket noktası alınmıştır. Aslında bu çizgiyi *Duvar*'ın Gavurdağları'ndan Rivayet bölümüyle başlatmak da mümkündür. Çünkü burada da, seçilmiş insanlar çevresinde Anadolu'da başlatılan kurtuluş mücadelesi destanlaştırılmaktadır. Tarihin konu olarak alınması, Attilâ İlhan'ın hem anlatımda, hem de şekilde farklı denemelere girişmesine yol açmıştır.

Hasan Bülent Kahraman, tarihin yeniden yorumlanmasının yeniden üretilmesine de yol açacağını belirtmektedir. Bunun zaman gerçeği göz önüne alınınca mümkün olamayacağını belirten Kahraman; "tarihin kendi gerçekliği içindeki oluşumunu yeniden temellendirmenin", ya bilimsellikle ya da "göz değiştirme" ile mümkün olduğunu söylemektedir. Göz değiştirme yorum aşamasıdır, Attilâ İlhan da, şiirinde bu noktadan hareket etmektedir:

> "Göz değiştirmek tarihe bakışın yorum aşamasıdır. Tarihsel gerçek dışardan olduğu kadar içerden de bakılarak değerlendirilebilir. Bu ise tarihi yaşayan insanın çıkış noktası haline getirilmesi demektir. Yani somut tarihi bireyin tarihiyle özdeşleştirme tarihsel gerçekliğin korunmasını sağladığı kadar çoğaltılmasını da mümkün kılan bir yaklaşımdır. Unutmamak gerekiyor ki her tarihsel olgu aynı zamanda 'yaşanan' bir olgudur ve tarihin kendi nesnel gerçeği ile bireyin öznel gerçeği eş zamanlı olarak üst üste çakışmak zorunda değildir.
>
> İşte Attilâ İlhan'ın uzun bir zamandır şiirsel söylevi içinde tarihi yeniden üretmeye çalışmasının hareket noktasını da böyle bir yaklaşım oluşturuyor. İlhan tarihsel gerçeğin nesnel konumunu korumak ve buna özen göstermekle birlikte, tarihsel gerçeği algılayan bireyi, yandaş ve karşıt olarak da yazınsal üretimine yerleştirmektedir." (Kahraman, 1987: 22)

Tarihsel olanın yansıtılması da toplumcu gerçekçiliğin gereklerindendir. Attilâ İlhan, bunlardan başka hemen hemen

bütün şiirlerinde dış dünyaya ait unsurlarından yararlanmış, şiirlerine tabiat tasviri yaparak başlamıştır. İlk şiirlerde tabiat yalnızca gözlenir, tabiat güzellikleri anlatılarak yaşama sevinci vurgulanır, insanlara bir bakıma barış çağrısı yapılır. Serüven tutkunu insanın büyük kentlerdeki gerilim dolu hayatını anlatan daha sonraki şiirlerde, tabiat olayları gerilimi yaşayan "ben"le bütünleşmiş olarak karşımıza çıkarlar. İnanma problemininin irdelendiği, insan-kainât ilişkilerinin işlendiği şiirlerde de, tabiat, düşüncelerin ortaya konmasında hareket noktası alınmıştır.

1968'den sonra, yani Yasak Sevişmek'le birlikte bilinçli olarak yeni estetik arayışlara yönelen Attilâ İlhan; tarihsel olanı "göz değiştirme" metoduyla sunmanın yanında, Divan edebiyatına has formlardan ve sesten yararlanma yoluna da gitmiştir. Böylece, hem anlatım imkânlara bakımından zenginleşme, hem de değişik muhtevalara yönelme gayreti görülür. Çünkü Attilâ İlhan şiirinde her yeni form, değişik bir muhtevanın da ortaya çıkmasına zemin hazırlar.

Attilâ İlhan, kendisine yöneltilen bir soruya verdiği cevapta, şiirlerinde yazdıklarının bir kısmını yaşadığını, bir kısmını da yaşananları hareket noktası alarak kaleme aldığını ifade etmektedir:

> "İkisi aynı adam, biyografileri aynı; şu var ki ben, gündelik hayatımla, sanatımı birbirine karıştırmayacak kadar profesyonelim; yazdıklarımın çoğu ya yaşadıklarım, ya da yakınlarımın yaşadıklarına tanık olduklarımdır; ama bunu gündelik hayat içinde bir yaşama üslubu hâline getirmek komikliğine düşmem, aksi halde ben de 'oynayanlardan' birisi olurdum; oynayanları değil herşeyi sapına kadar yaşayanları seviyorum." (Ercan, 1990: 25)

Attilâ İlhan şiirinde dikkati çeken bir başka husus, her şiir kitabının sonuna konulan Meraklısı İçin Notlar, Meraklısı İçin Ekler kısımlarıdır. Bu kısımlar, şiirlerin arkasındaki mesajların ve şiirlerin kaleme alındığı dönemlerin siyasal ortamını açıkla-

maya hizmet etmektedirler. Özellikle siyasal baskıların arttığı dönemlerde, mesajın gizlendiği şiirler açıklanmaya ihtiyaç gösterirler.

Ayrıca Attilâ İlhan şiirinde imlâ konusu da dikkati çeker. *Duvar*'ın ilk baskısında imlâ ve noktalama işaretlerini kullanan şair, Sisler Bulvarı'ndan itibaren bu geleneksel imlâyı terk eder. Bunu Fransa tecrübesiyle izah edebileceğimiz gibi; şairin düşüncesi doğrultusunda, şiirin istendiği gibi okunup yorumlanması, okuyucunun yönlendirilmemesi olarak da değerlendirebiliriz. Bu tarz, Türk edebiyatında Attilâ İlhan ile özdeşleştirilmiştir. Günümüz şiirinde de, Attilâ İlhan'ın etkisiyle büyük harf ve imlâ işaretlerinin kullanılmamasının yaygınlaştığını görmekteyiz.

Duvar

Duvar'ın yayınlanış tarihi 1948'dir. Attilâ İlhan'ın edebiyat âleminde adını duyurması, *Duvar*'dan önce, 1946'da CHP'nin açtığı şiir yarışmasında ünlü şairler arasında, Gavurdağları'ndan Rivayet adlı şiiriyle ikincilik kazanmasıyla olmuştur. Daha önce de Beteroğlu, Nevin Yıldız gibi mahlaslarla çeşitli sol dergilerde şiir yayınlayan Attilâ İlhan, belli bir grup dışında pek tanınmıyordu.

Attilâ İlhan Duvar'ı ilk olarak, kendi parasıyla, 1948'de İstanbul'da Işıl Matbaası'nda bastırır. İlk baskıda Gavurdağları'ndan Rivayet, Karanlıkta Kaynak Yapan Adam ve Aşka Dair Şarkılar adlı bölümler bulunmaktadır. Bu bölümler de ilk baskıda eksiktir. Gavurdağları'ndan Rivayet'te, Sığırtmaç, Göçmenler ve Ökkeş yoktur[2]. Hürriyet Yürüyor adlı bölüm ilk baskıya konmamıştır. Yalnız daha sonraki baskılarda bu bölüme giren Türkiye adlı şiir, ilk baskıda Karanlıkta Kaynak Yapan Adam bölümünde yer almaktadır.

İlk baskıda Aşka Dair Şarkılar adıyla yer alan bölüm, kitabın diğer baskılarında Harb Kaldırımında Aşk adını almaktadır. İlk baskıda 12 olan şiir adedi, diğer baskılarda 17'ye yükselmiştir.

İkinci Dünya Savaşı destanı kabul edilen Şafak Vakti Dünya şiirleri de ilk baskıda yoktur, ikinci baskıdan itibaren kitapta yer almaya başlamışlardır.

Attilâ İlhan, *Duvar*'ın ilk baskısında büyük harfi de, imlâ işaretlerini de kullanmıştır. Kendisiyle özdeşleşecek küçük harfli tarzı *Sisler Bulvarı*'ndan itibarendir. Ayrıca *Duvar*'ın ilk baskısında, yazılan her şiirin altında yazılış tarihi bulunmaktadır. Meraklısı İçin Notlar da, üçüncü baskıdan itibaren eklenmiştir.

Önsöz mahiyetindeki Başlangıçta Daima Şairler Vardı ve şiirlerin hangi ortamlarda kaleme alındıklarına dair bilgiyi ihtiva eden Meraklısı İçin Notlar'ı saymazsak, *Duvar* beş bölümden oluşmaktadır: Gavurdağları'ndan Rivayet, Hürriyet Yürüyor, Karanlıkta Kaynak Yapan Adam, Harb Kaldırımında Aşk, Şafak Vakti Dünya. Bu şiirlerde Kurtuluş Savaşı'nın Anadolu'da arz ettiği manzara, İkinci Dünya Savaşı'nın insanımızda meydana getirdiği tahribat, insan sevgisi ve hürriyet özlemi konuları işlenmektedir. 1940'lı yıllarda beliren ve gelişen toplumcu anlayışla şiirlerini kaleme alan şair, halk dilinden gelen söyleyişlere de müracaat etmektedir.

Gavurdağları'ndan Rivayet

Gavurdağları'ndan Rivayet; Çukurova bölgesinden insan manzaralarını, bu bölgenin Kurtuluş Savaşı'ndan önceki görüntüsünü, savaştaki mücadelesini ve savaş sonrasındaki karmaşasını konu alan yedi şiirden oluşmaktadır. Şiirlerde bölge insanın yaşayış tarzı ve insani özellikleri de, tabiata ait görüntülerle aksettirilmektedir. İşte Attilâ İlhan, toplumcu gerçekçi şiiri, halk şiiri kaynaklarından da yararlanarak, böyle bir estetik süzgeç içersinde sunmaktadır. Yalnız henüz bu ilk şiirlerinde, bilinçli hareket ettiğini söyleyemeyiz. Sezgileri ve izlenimleri onu bu tarza sevketmiştir.

Attilâ İlhan, bu bölümdeki şiirlerin kaleme alındığı yıllar ve o yıllarda etkilendiği şahsiyetlerle ilgili şunları söylemektedir:

> "Bu destan, gerçekten, biz gavurdağları yöresindeki bahçe (eski bulanık) kasabasında yaşarken tasarlanmıştır. 19-20 yaşlarında, toplumculuğa hayatını koyarak girmiş bir delikanlının, ilk ciddi denemesi sayılmalı. Bilgimin kıtlığına, kökten şehir çocuğu olmama aldırmadan, gözlemlerime ve sezgime dayanarak, gavurdağı insanını biraz tarihi, biraz yoksulluğu, biraz toplumsal çelişmesi ile vermek istiyordum. Bunda hiç kuşkusuz, daha lisenin birinci sınıfındayken, el altından bulup okuduğum şeyh bedrettin destanı'nın etkisi olmuştur. doğal olarak 1943'ten başlayıp iyice içine gömüldüğüm halk şiirimizin de!" (İlhan, 1990: 198)

Attilâ İlhan'ın bu bölümdeki şiirleri destan olarak nitelemesi ve Nâzım Hikmet etkisini belirtmesi dikkat çekicidir.

Duvar'ın ilk kısmı Gavurdağları'ndan Rivayet'in ilk şiiri Döşeme adını taşır. Döşeme, Cebbaroğlu Mehemmed, Sığırtmaç, Ümmühan, Göçmenler, Deli Süleyman, Ökkeş gibi adlar alan ve Attilâ İlhan'ın ilk şiir anlayışını aksettiren bu manzumeler başlıklarından da rahatlıkla anlaşılabileceği gibi geleneksel halk zevkini çağrıştırırlar. l940'lı yıllarda halk edebiyatından ve halka ait söyleyişten yararlanmak moda hâlindedir. Attilâ İlhan da, özellikle Gavurdağları'ndan Rivayet'te bu tarzı denemiştir.

İlk şiir olan "Döşeme"yi halk edebiyatı açısından ele alacak olursak, ön deyiş anlamını çıkarırız. Döşemeler, masallarda dinleyiciyi olaya hazırlama vazifesi görürler. Bahar mevsiminin gelmesi göçmen kuşların mekân değiştirmesine, turnaların dizi dizi yol almasına, Hasanbeyli yaylalarının yeşermesine, yeryüzünün elvan elvan kınalanmasına sebep olacaktır. Örencik yamacında meclis kurulması ve cezvelerin köze sürülmesi Sarı Ökkeş'in türküsünü hatırlatacaktır. Görülüyor ki ilk mısralar bahar mevsimiyle birlikte mekânda meydana gelen değişikliği açıklamaya hizmet etmektedirler. Dağların yamacında türkülerin okunacağı, masalların ve efsanelerin anlatılacağı halk meclisleri kurulur. "Geldi m'ola" türküsü, halk meclisindeki insanların zevkini dikkatlere sunması bakımından ehemmiyetlidir. Zaten

Gavurdağları'ndan Rivayet'in bütünü göz önüne alındığı takdirde, halk şiiri söyleyişinin tesirli olduğu görülür. Sarı Ökkeş'in "geldi m'ola" türküsünü söylemeye başlaması, halk hikâyelerinin meddah tarzı anlatımını hatırlatır.

Döşeme şiirinin bütünü içersinde bahar mevsiminin Çukurova dağlarında meydana getirdiği gizemli hava vardır. "Çok ağlamış çok gülmüş çok dert çekmiş dağları" mısraı, yüzyıllar boyunca nice efsaneler yaşamış dağları anlatmakla beraber, Döşeme şiirinin çok kısa bir özetini de vermiş olur. Bu şiirde bölgenin yaşama tarzı, tabiat güzellikleriyle birlikte anlatılmıştır. Tabiat, daha doğrusu mekân, üzerinde yaşayan insanla bütünleşmiştir. Anlatılan gelenekler bu bütünleşmenin ürünüdürler.

Gavurdağları'ndan Rivayet bülümünün ikinci şiiri Cebbaroğlu Mehemmed'dir. Şiirde Bahçe kazası Kaman Köyü'nden Cebbaroğlu Mehemmed'in halk arasında söylene söylene efsaneleşmiş hikâyesi nakledilmektedir. Cebbaroğlu Mehemmed, memlekete "destursuz" girmiş "yedi çeşit frenk askeri"ne karşı büyük bir cesaretle isyan eden, onlarla savaşan bir kahramandır. Hikâye, halk edebiyatına has motiflerle zenginleştirilerek şiirleştirilmektedir. Hikâye arasına konulan türkü de bu düşüncemizi doğrular niteliktedir:

"hasret kuşun kanadında
deli kuşlar uçun gayrı
yazımız böyle yazılmış
bu diyardan göçün gayrı" (S. 21)

Cebbaroğlu Mehemmed'in ilk bölümü mekân tasvirine ayrılmıştır. Bir ilkbahar mevsiminde "kaman civarı"nın insanlarıyla birlikte yaylalarda, dağlarda oluşturduğu şen tablo gözler önüne serilir. İkinci bölümde, bu tasvir edilen mekânın, düşmanlar tarafından işgali anlatılır. Şimdi "yeşiliyle alıyla donanmış" dağların, şen yaylalı memleketin yerinde, üstüne "uğursuz bir hava çökmüş", delikanlıları öldürülen, genç kızlarının ırzına geçilen bir memleket vardır. Böyle bir durumda "hür yaşamak

uğruna" Cebbaroğlu Mehemmed ortaya çıkacak; Durdu, Ökkeş ve Süleyman'la birlikte düşmanın zulmüne karşı koyacaktır. Cebbaroğlu'nun düşmana karşı verdiği mücadele kendi ölümüne kadar sürecektir. Bu ve buna benzer mücadeleler Kurtuluş Savaşı'na zemin hazırlayacaktır. Destanın son dört mısraı Atatürk'ü ve Kurtuluş Savaşı'na hazırlığı sezdirmektedir.

"aynı akşam doğurmuş karısı dönemavi gözlü bir çocuk sarışın
bir avuç toprak sarmışlar altına
ve kemal koymuşlar adını" (S. 23)

Cebbaroğlu Mehemmed'in başlattığı mücadele onun bıraktığı yerden devam edecektir. Yukarıdaki mısralarda "aynı akşam" sözü bu ifade için kullanılmıştır. Doğacak çocuğun, Cebbaroğlu Mehemmed'in karısı Döne'den olması da manidardır. Şair, Atatürk'te ifadesini bulan Millî Mücadele'nin Anadolu topraklarında tabii olarak başladığını sezdirir. Millî Mücadeleyi bu mekânda beslenen kültüre bağlar. Atatürk bu mücadelenin sembolü olarak söz konusu mekânın her bölgesinde doğar. Cebbaroğlu'nun ölümünden hemen sonra "mavi gözlü bir çocuk" ile "Kemal" adının ortaya çıkması bu düşüncemizi doğrular mahiyettedir. "Bir avuç toprak sarmışlar altına"mısraı da öyle zannediyoruz ki aynı tarzda değerlendirilmelidir. Cebbaroğlu Mehemmed destanı, Anadolu'nun işgal altında bulunduğu yıllarda düşmana karşı mücadele ederek şehit olmuş bir kahramanımızın hikâyesidir. Şiir, Kurtuluş Savaşı'nın bir bölgedeki görünüşü, bir bölgedeki halkın esarete tepkisi olarak düşünülmelidir.

Gavurdağları (Çukurova Bölgesi)	Tabiat Güzellikleri	Gelenekler
	İŞGAL	
	TEPKİ	
	Cebbaroğlu	
	Mehemmed	
	(Tepki, Mücadele)	

Tabiat güzellikleri ve geleneklerle şekillenmiş bir yaşama tarzının hüküm sürdüğü Çukurova Bölgesi'nin işgali, Cebbaroğlu ve arkadaşlarının tepkisi destanlaştırılmıştır. Tepki, bir bakıma mekânla bütünleşmeden, bir bakıma da bağımsızlık düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Bu vatanseverliktir, hürriyet mücadelesidir, köleliğe ve esarete tepkidir.

Bölümün üçüncü şiiri Sığırtmaç adını taşır. Şiirde Sığırtmaç'la birlikte, Çukurova bölgesinin tabiat güzellikleri, hayat şartlarının zorlukları dikkatlere sunulur. Yine bu bölgenin saf ve mert insanı da şiirin temelini oluşturmaktadır. Attilâ İlhan Sığırmaç'ta insan-mekân ilişkisini bundan önce ele aldığımız şiirlerine benzer şekilde çok güzel ortaya koymaktadır. Acımasız, gürül gürül tabiat şartları insanı da kendine benzetmektedir:

"İnsanları dağ misali dalyan boyludur
bıyıkları tütün kokar
kimisi uysaldır kimi deli huyludur
bir yol gönül verdi mi ferman dinlemez
gavurdağı insanı ölür bre kahrından
ölür ama inlemez" (S. 24)

Sığırtmaç, Anadolu insanını temsil eder. Fakat henüz ondört yaşında olduğu için yukarıdaki özellikleri taşımaz. Çobandır Sığırtmaç. Yalnızca hayvanlar, güneş, ay ve dağlarla iç içedir. Halk arasında çobanlar, kaval çalma ve türkü söylemeleriyle tanınırlar. Sığırtmaç yalnızca "dağ türküleri"ni bilmekte, "dam başına sırtüstü uzan"arak hayal kurmayı sevmektedir. Şiirin son bölümü Sığırtmaç'ın dış görünüşüne ve dünyaya bakışına ayrılmıştır. Cebbaroğlu Mehemmed'de cesur bir delikanlının, Sığırtmaç'ta ise bir dağ çobanının Çukurova bölgesindeki, daha yerinde bir ifadeyle Gavurdağları'ndaki hikâyesi nakledilmektedir.

Attilâ İlhan, *Duvar*'ın Meraklısı İçin Notlar bölümünde bu şiir için *"toprakları için savaşmış olan cebbaroğlu mehemmed'in, yıllar sonra aynı topraklar üzerinde ne olduğunu 'kıyas' yoluyla anlatmak isteyen"* (İlhan, 1990: 200) ifadesini kullanmaktadır. Şairin bu

düşüncesi, şiirin son bölümünde, yani Sığırtmaç'ın uyanmasından sonra sezilir. Döşeme'de savaş öncesi gelenekler ve güzellikler, Cebbaroğlu Mehemmed'de işgalden sonraki direniş ve bir bakıma savaş, Sığırtmaç'ta ise savaş sonrası ele alınmıştır. Zaten Gavurdağları'ndan Rivayet'in devamı da, savaş sonrasına ait görüntülerden ibarettir.

Her biri tek başına bağımsız şiir olan, bütün olarak okunduğunda bir destanın parçalarıymış izlenimini uyandıran Gavurdağları'ndan Rivayet bölümünün dördüncü şiiri Ümmühan adını taşır. Yine aynı bölgede, kocasından ayrı kalan dul bir kadının dünyası, bu şiirin konusunu oluşturur. Ümmühan'ın kocası Veli, "toprak derdine" dövüşerek otuzsekiz yıla mahkum olmuştur. Şiirin bütününe baktığımız zaman belirli bir düzenin göz önünde tutulduğunu görürüz. Önce Ümmühan'la kocası Veli'nin yaşadığı mekan tanıtılır. Burası "kızılaç'tan öte" uluçınarların dibinde Ayran tünelinden akan soğuk suların içildiği bir yerdir. Şiirin daha sonraki bölümlerinde Veli'nin dövüşüp hapse düşmesi, Ümmühan'ın verdiği hayat mücadelesi ve bu mücadeledeki başarısızlığı dikkatlere sunulmaktadır. Cebbaroğlu Mehemmed, Sığırtmaç, Ümmühan birlikte düşünüldüğünde söz konusu şiir serisinin mesajı daha iyi anlaşılır.

Bu şiirlerde dikkati çeken önemli hususlardan biri de Attilâ İlhan'ın anlattığı bölgeye has dili şiire taşımasıdır. Gavurdağları'ndan Rivayet bölümünün tümünde şairin bu konuya dikkat ettiğini görmekteyiz.

Bölümün Göçmenler adlı beşinci şiirinde bu bölgede yaşayan insanların hayat macerasının bir başka yönü nakledilmektedir. Şiirde nakledilecek göç olayı, tabiat olayları yardımıyla ifade edilir. Önce tabiat tasviriyle göç olayının meydana getireceği sıkıntılar anlatılmıştır. Daha sonraki kısımlarda Bulgaristan'dan göç ederek Gavurdağları civarına gelen ailelerin yaşadığı sıkıntılar vardır. Şiirin son kısmında ise olay, tek kişi çerçevesinde ele

alınır: Meriç'ten geçerken kulakları sağır olmuş öğretmen eskisi Sağır Recep.

Gavurdağları'ndan Rivayet'in altıncı şiiri Deli Süleyman'dır. Deli Süleyman da Cebbaroğlu Mehemmed gibi Anadolu'nun işgal altında bulunduğu yıllarda düşmana karşı koymuş bir kahramandır. Cebbaroğlu'nun savaşta ölmesine karşın, Süleyman savaş sonrasına kalmıştır. Attilâ İlhan bu şiirde aynı gayeyi paylaşmış iki insandan birisinin gelecek zamandaki durumunu gözler önüne sermiştir. Cebbaroğlu Mehemmed'deki Süleyman daha sonraları deli lakabını almıştır. Çukurova bölgesinde bir insanın gençlik ve yaşlılık daha doğrusu güçlü ve zayıf zamanlardaki hâli bu şiirle anlatılmaya çalışılmıştır. Deli Süleyman'da kahramanın gelecek zamandaki durumu dikkatlere sunulur.

Ökkeş, Gavurdağları'ndan Rivayet bölümünün son şiiridir. Bu şiire gelinceye kadar Gavurdağları bölümünde hep idealist, masum, yiğit kahramanlar vardı. Fakat Ökkeş'de cimri, kıskanç, gözaçık denilebilecek bir tiple karşılaşırız. Arabacı Ökkeş, kasaba ile köy arasında yolcu taşımaktadır. Uzun bir zaman bu işi yapan tek kişidir. Daha sonra akrabası "bilalikli kaval boylu yusuf aksoy" da aynı işe başlayınca Arabacı Ökkeş'in keyfi kaçar. Denilebilir ki Ökkeş adlı şiir Gavurdağları'ndan Rivayet bölümü içerisinde, bölgeye has iktisadî durumun, tabiat şartlarının ve bölge insanının değişik yönlerinin dikkate sunulması bakımından önemlidir.

Duvar'da beş bölümden biri olan Gavurdağları'ndan Rivayet, birbirinden ayrı yedi şiirden oluşmaktadır. Bağımsız gibi görünen bu şiirler arasında hem konu, hem de anlatım bakımından çeşitli benzerlikler bulmak mümkündür. Bir defa anlatılan bütün mekânlar, çeşitli maceraları hikâye edilen bütün insanlar, Çukurova Bölgesi, yani Amanos Dağları (Gavurdağları) civarına aittir. Zaman olarak bölgenin Kurtuluş Savaşı'ndan önce Fransızlar tarafından işgalinden Cumhuriyet sonrasına kadar bir çizginin de-

vam ettiği görülür. Anlatım olarak bütün şiirlerde bölgeye has dil kullanılmıştır. Şiirlerde önce mekâna ait hususiyetler nakledilmiş, daha sonra tanıtılacak kişilere geçilmiştir. Denilebilir ki bu şiir bölümüyle Attilâ İlhan'ın çocukluk yıllarının bir bölümünün geçtiği Gavurdağları civarından çeşitli insan manzaraları dikkatlere sunulmuştur. Şiir, Kurtuluş Savaşı'ndan önceki ve sonraki hâliyle bir bölgenin hikâyesidir.

Gavurdağları Civarı		
Savaş öncesi	İşgâl anı ve savaş	Savaş sonrası
Geleneksel yaşama tarzı	Bozulan yaşama tarzı	Tabiat güzelikleri
Geleneksel yaşama tarzı	Bozulan yaşama tarzı	
Mutluluk ve Rahatlık	Hüzün ve Mücadele	Değişen yaşama tarzı, farklı duygular, karmaşa
Döşeme	Cebbaroğlu Mehemmed	Sığırtma, Ümmühan, Göçmenler, Deli Süleyman, Ökkeş

Savaş öncesi tabiatla bütünleşmiş, geleneği yaşayan bölge; savaşla birlikte hüzne sürüklenmiş, mücadele etmeye, toprağını kurtarmaya karar vermiştir. Eskisi gibi yaşamak için yapılan savaştan sonra yaşama tarzında, insanların duygularında ve hayat anlayışında farklılıklar olmuştur. Savaş hüznü, geride bıraktığı ölülerle geleceğe taşımıştır. Savaş sonrasını konu alan şiirlerde, bir bakıma savaşın meydana getirdiği tahribat anlatılmıştır.

1940'lı yıllar Türkiye'de toplumcu şiirin gelişmeye başladığı yıllardır. Bu dönemde Ahmet Arif, Enver Gökçe, Niyazi Akıncıoğlu, Rıfat Ilgaz, Hasan İzzettin Dinamo ve Cahit Irgat gibi şairlerle beraber Attilâ İlhan da toplumcu gerçekçi şiir akımının içindedir. Bu şiirlerde halkın çektiği sıkıntı ve ıstırabı dile getirmek, sosyal farklılıklara isyan etmek ortak tavırdır. Toplumcu şairler bunu yaparken halk şiiri kaynaklarına eğilmişlerdir. Çünkü toplumculuk Türkiye'de tabanını bulduğu ilk günden bu yana zaman zaman en uç noktalara götürülerek halkçılık-

la özdeşleştirilmiştir. (Kahraman, 1986: 66, 68) İşte Attilâ İlhan'ın toplumcu gerçekçi şiir örneklerinden sayılan *Duvar* adlı şiir kitabındaki Gavurdağları'ndan Rivayet bölümünde de halk şiiri ile toplumcu düşüncenin kaynaştığını görmekteyiz. Hasan Bülent Kahraman, Attilâ İlhan'ın bu tarz şiir anlayışını "bir ölçüde de sezgileriyle yakaladığı"nı belirtmektedir. (1986: 67) Bu görüşe biz de katılıyoruz. Çünkü Attilâ İlhan, toplumculuk ve sosyal gerçekçilikle ilgili asıl düşüncelerini yurt dışına çıktıktan sonra, yani 1951'den sonra oluşturmuştur.

Hürriyet Yürüyor

Duvar'ın ilk baskısında bulunmayan bu bölümdeki şiirlerde, hür yaşama arzusunun belirdiği hapishanenin ve hürriyetin net olarak hissedildiği tabiat güzelliklerinin anlatıldığını görmekteyiz. Attilâ İlhan, bu bölümdeki şiirlerinde, 1940'lı yıllardaki toplumcu gerçekçi şiir anlayışını, o dönemdeki şairlerin çizgisinde sunmaktadır.

Hürriyet Yürüyor'un henüz ilk şiiri olan Mektup'ta "ben" ile karşılaşırız:

"mektubum yazılsın biraderime
bâd-ı sabâ tarafımdan selâm eylesin
haber uçurulsun dostuma düşmanıma
tekmil vukuatım bilinsin" (S. 47)

Kendisini merak eden insanları haberdar etmek isteyen bir insanla karşı karşıyayız. Duyguları, düşünceleri olan, kendi durumunu arzedebilen bir insan. Yukarıdaki mısralarda kendisinden uzun zamandır haber alamayan insanlara ulaşmak isteyen ferdin başvurduğu yol mektuptur. Gerçek anlamda mektup, hasretin, çaresizliğin, umudun dört elle sarıldığı bir çırpınıştır.

Bu şiirde mektup ıstırabın, umudun, hayalin ve çaresizlik içinde bunalan bir insanın duygularının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Mektubu yazan insan hapistedir. Hapis, insanın göz altında bulundurulması, hürriyetinin elinden alınması ola-

yıdır. Attilâ İlhan, şiirinin ilk dört mısraında mektubuna "giriş" yapmıştır denilebilir. Şiirin bundan sonraki kısmı şairin, başından geçenleri hikâye etmesidir:

"iptida namımız kayıt düştü deftere
âhiren okundu fermanımız
kilitlendi üstümüze kale kapıları" (S. 47)

Şairin önce sabıka kaydı alınmış, sonra hakları okunmuştur. Daha sonra da şair, kale kapıları arkasına hapsedilmiştir. Bu anlatış, eski zindan mahkumlarının hayatını sezdirmektedir. Kaydın düşülmesi, fermanın okunması ve kilitlenen kale kapıları hürriyetin en büyük kısıtlayıcılarıdır. Ferman padişahlara aittir. Suçla birlikte düşünüldüğünde ölüm ve zindan kavramlarına zemin hazırlar. Hemen arkadan gelen *"boynumuz kıldan incedir"* mısraı da geçmiş dönemlerde padişah fermanıyla idam edilen insanları hatırlatır. Şiiri yazıldığı dönemle değerlendirecek olursak, şairin günümüzü yorumlarken geleneğe ait söyleyişten yola çıktığını söyleyebiliriz. Attilâ İlhan, *Duvar*'ın Meraklısı İçin Notlar bölümünde Mektup için şunları söylemektedir: *"birinci şube'de, sansaryan hanı'nın üst katındaki hücrelerde gözaltında olduğum bir sırada yazılmıştır."* (İlhan, 1990: 201) Şiirin yazılış tarihi 1940'lı yılların ortalarıdır. O dönemde Nâzım Hikmet'in şiirleri toplumcu gençler arasında, gizli de olsa, elden ele dolaşmaktadır. Attilâ İlhan da bu dönemlerde, kendi deyimiyle söylersek, fena hâlde Nâzım Hikmet hayranıdır.

Hürriyet Yürüyor'da ikinci şiir Ağıt'tır. İkinci Dünya Savaşı'nda "sorup sual edilmeden canına kıyılan insanoğlu" için yakılmıştır. Attilâ İlhan, *Duvar*'daki şiirlerin büyük bir kısmında bu temaya başvurmuştur. Ağıt adlı şiirde barışa ve hürriyete hasret bir insanla karşılaşırız. Bu insan, dünya insanlarının savaşta çektiği acıya ortaktır. İnsanlar hürriyet uğruna kurşuna dizilmekte, vatansever delikanlılar yaşamak için ölmektedirler. İnsanlığın çektiği bu acıya, bu şiir, çaresiz bir direniştir diyebiliriz. Bundan önce ele aldığımız şiirlerde ve Ağıt'ta, halk hikâyesi anlatma

geleneğinden büyük ölçüde faydalanıldığı dikkati çekmektedir. Bunu Attilâ İlhan'ın beslendiği kültür kaynaklarıyla izah etmek mümkündür: Zekiye ninesi'nden dinlediği halk hikâyeleri ve masallar, Bahri amcasından dinlediği türküler.

Attilâ İlhan'ın Dünyakârî adlı şiirinde şekil bakımından farklılık görülmektedir. Daha önce serbest tarzda görülen şiirler, uzun ve kısa mısralardan oluşmaktaydı. Hâlbuki bu şiirde uzun ve birbiriyle hemen hemen aynı boyda bir mısra yapısı göze çarpmaktadır. Şiirin tümünde hayatı, hürriyeti, insanı seven bir şair vardır. Halk şiiri ile modern şiir arasında, biraz daha modern şiire yakın olan bu manzumede, Attilâ İlhan şiirine yeni kelimelerin girdiğini görürüz. Kelime seviyesine inildiğinde bundan önceki şiirlerin aksine halk söyleyişinden bir uzaklaşma dikkati çeker: "inşaat tezgahları", "fabrikalar", "volkan yavruları", "pulat", "kelepçeli". Savaşa tepki ile hürriyete özlemin kaynaştığı bu şiir için de İkinci Dünya Savaşı tesiriyle kaleme alınmıştır diyebiliriz. Bu yıllarda toplumcu şairler "hürriyet için savaş" terimini oldukça fazla kullanmışlardır. Dünyakârî adlı şiirden itibaren Hey, Lilişan, Türkiye ve Deryalar şekil ve söyleyiş olarak birbirleriyle benzerlik arzederler. Fakat konu bakımından bu şiirler az da olsa farklılık gösterirler. Hey'de, "hürriyet savaşçısı" şair Türkiye'yi ve memleketlerimizi insan sevgisi ile birlikte dikkatlere sunar. "Deste deste asker şarkıları", İkinci Dünya Savaşı'nı hatırlatan "budapeşte roma ille de paris" gibi sözler; savaşın insanlardaki yaşama zevkini öldürdüğünü sezdirmektedir. Attilâ İlhan Dünyakârî ve Hey'de insanları savaşı bırakıp güzel yaşamaya davet etmektedir.

Lilişan'ın bu iki şiirden farklı olduğunu söyleyebiliriz. Savaş, hürriyet ve insan teması bu şiirde biraz daha belirgindir. Lilişan, şiirde bütün insanların sembolü olarak kullanılmıştır. *"Sen insansın lilişan iki milyar cansın"* mısrası da bunu göstermektedir. Kelime serveti bakımından Lilişan adlı şiirin bundan öncekilerden çok farklı olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz: "yangınlan ale-

vinden geç"mek, "ağır başlı kitaplar", "en yiğit besteler", "deniz gözlü gök alınlı kirveler", "çehresi yanık bakırsı" gibi daha sonraları Attilâ İlhan şiirini oluşturacak ibarelerle bu şiirde karşılaşırız. Ayrıca şiirde "yangın", "dost", "alev", "meçhul asker", "kitap", "beste", "nutuk", "mızıka", "gemici", "rençber", "çırak", "süngü", "orak", "şarkı", "ölüm", "zulüm", "emekçi", "pamuk işçisi" kürekçi", "buğday", "grevciler", "linç edilen zenciler", "yumruk" gibi hem toplumcu şairler tarafından çokça kullanılan, hem de Attilâ İlhan'ın şiirinde Lilişan'a kadar olan bölüm için yeni diyebileceğimiz kavramlarla karşılaşırız. Lilişan adlı şiirde yukarıya aldığımız birbiriyle benzerlik arzeden ve zıt kelimelerle savaş nefreti ve hürriyet özlemi daha belirgin bir tarzda dikkatlere sunulmuştur diyebiliriz.

Hürriyet Yürüyor bölümünde yer alan son üç şiir Merhaba Gökyüzü, Türkiye ve Deryalar adını taşır. Bu şiirlerde Deryalar'ı istisna edersek, az da olsa, şairin hürriyet ve insan teması dışına çıktığını görürüz. Fakat Attilâ İlhan'ın Meraklısı İçin Notlar'da belirttiğine bakılırsa, Merhaba Gökyüzü'nde hava savaşları, Deryalar'da deniz savaşları ve bu savaşların insanlarda meydana getirdiği tahribat anlatılmak istenmiştir. (Geniş Bilgi için bkz: İlhan, 1990: 203-204) Merhaba Gökyüzü'nde şairin astronomi bilgisi ve astronomiye olan sevgisi işlenmektedir. Türkiye adlı şiirde dürüst kişilikleri ve kahramanlıklarıyla insanlarımız, tabiat güzellikleriyle memleketimiz tanıtılmıştır. Savaş yıllarını hatırlatan Deryalar'da, denizin insan hayatındaki ve dünya içindeki yeri dikkatlere sunulur. Yalnız, Türkiye şiirinin, Attilâ İlhan şiiri içerisinde ayrı bir yeri vardır. Bu şiirde Attilâ İlhan'ın Duvar'daki toplumcu çizginin dışına çıktığı görülür. Şiirde ezilen insanlar, zulüm ve baskının aksine bir övgü söz konusudur. Şiiri bir Türkiye güzellemesi olarak da değerlendirebiliriz.

Gavurdağları'ndan Rivayet'te Anadolu'nun bir köşesindeki çeşitli insan manzaralarını dikkatlere sunan şair; Hürriyet

Yürüyor'da insan sevgisiyle dolu hürriyet savaşçısı olarak karşımıza çıkar. Bu şiirlerde, halk diline yakın bir söyleyişle güzelleme ve yerginin kaynaştığı görülür. Gavurdağları'ndan Rivayet'te Anadolu'nun bir bölgesi için ele alınan savaş tepkisi ve hürriyet özlemi, Hürriyet Yürüyor'da bütün dünyaya yayılmış durumdadır. İnsan sevgisi de daha belirginleşmiştir. Gavurdağları'ndan Rivayet'te hikâye etme esasına dayanan şiir, Hürriyet Yürüyor'da "ben"in duygularıyla ve düşünceleriyle oluşturulmuştur.

Karınlıkta Kaynak Yapan Adam

Duvar'ın üçüncü bölümü Karanlıkta Kaynak Yapan Adam'da, Nâzım Hikmet tesiriyle kaleme alınmış toplumcu gerçekçi şiir örneklerinden sayılan manzumelerle karşılaşırız. Bu bölümdeki şiirlerde, siyasal baskıların, şairdeki insan sevgisinin boyutlarının ve İkinci Dünya Savaşı'nın gizliden gizliye verdiği tahribatın sezdirildiğini söyleyebiliriz. Kitaba adını veren *Duvar*, bu şiir ikinci dünya savaşı içinde kahredilen bütün dünya duvarları için yazılmıştır ibaresiyle başlamaktadır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra "Duvar" sözcüğü insanların hürriyetini engelleyen bir kavram hüviyetine bürünmüştür. Şiirde duvar, insanla bütünleşerek karşımıza çıkmaktadır.

"ben bir duvarım hiç güneş görmedim
sen hiç güneş görmemiş bir başka duvar
yüzümüz benek benek tahta kurusundan
ve sinemiz baştanbaşa ak üstünde karalar" (S. 100)

Güneş görmek, kapalı mekânlardan kurtulmak, ferahlamak, hürriyet anlamına gelmektedir. Güneş görmemek ise dünya nimetlerinden faydalanamamak, hapis olmak, kapalı yerde bulunmak manâlarını beraberinde getirir. "Duvar" ile "güneş görmemek" sözleri beraber düşünüldüğünde ortaya bir tezat çıkar. Bu tezat, mutluluk-mutsuzluktan ibarettir. İkisi arasında duvar vardır. Zira güneş görmeye engel olan unsurun duvar olduğu

da unutulmamalıdır. Duvarın dışının değil, iç cephesinin güneş görmediği düşünülürse, içerdeki insanla bütünleşen duvarda haklılık söz konusudur. Ayrıca güneş görmemek için dört tarafın duvarla çevrili olması gereklidir. Bu da diğer duvarları davet edecektir. İkinci mısrada diğer duvarların varlığına dikkat çekilir. Bu ise, insanların gruplara ayrıldığını ve birbirine düşman olduğunu düşündürür. Üç ve dördüncü mısralar güneş görmemenin getireceği sağlık problemlerini dikkatlere sunar. Şiirin daha sonraki mısralarında duvarların hürriyetini engellediği insanla karşılaşırız. Zaten şiirin genelinde insanın hapiste gördüğü zulüm ve baskı konu edilmiştir. Duvarın iç yüzünde acı, korku, zulüm, kelepçe; dışında ise güneş, anne, sevgili, çocuk, mutluluk vardır. Bu birbirine zıt unsurlar duvarla ayrılmaktadır. Zaten İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra duvar, aynı zamanda ayrılığın sembolü durumundadır. Attilâ İlhan'ın diğer toplumcu düşünce tesirinde kaldığı şiirlerinde olduğu gibi, burada da hürriyet, barış ve insan temasının varlığını görürüz. Şiirde ayrılık ve insan hürriyetini engelleyen sembol durumundaki duvar; kişileştirilerek, gördüğü kadarıyla insanların çektikleri acıları sezdiren bir sembolü durumundadır.

Duvar'ın beş bölümünden birine adını veren Karanlıkta Kaynak Yapan Adam şiiri, karanlıklara bulaşmış dünyaya ışık verme amacına hizmet eder. Karanlık belirsizliği ve ümitsizliği simgeler. Kaynak yapma ise birleştirme faaliyetini ifadeyle vazifelidir. Karanlıkta kaynağın yapılması, etrafın ateş kıvılcımlarıyla aydınlanması demektir. Kaynak yapan adam; ümitsizlik, korku ve müphemliğin hakim olduğu bir yeri, kaynağından çıkan ateş kıvılcımlarıyla aydınlatmaktadır. Dünyanın, savaş yıllarında üzerine çöken karanlıktan kurtulması için, aydınlığı sağlayacak insanlara ihtiyacı vardır. Şiirde İstanbul, Valencia, Selanik, Çunking şehirleri, dünyaya aydınlatacak insana ihtiyaçlarını belirtirler. Attilâ İlhan, şiirde, şehirleri konuşturarak,

savaşın meydana getirdiği acıları bir başka yönüyle sergilemeye çalışmıştır. Şiirin bütünü içersinde "karanlıkta kaynak yapan adam" ibaresi barışı çağrıştırmaktadır. Şiirde şekil bakımından bütünlük de dikkati çekmektedir. Yedişer mısralık beş bölüm vardır. Bu beş bölüm de aynı şekilde kafiyelenmiştir.

Harp Kaldırımında Aşk

Harp Kaldırımında Aşk, numaralanmış on yedi şiirden meydana gelmektedir. Duvar'ın 1948'deki ilk baskısında bu bölüm Aşka Dair Şarkılar adıyla çıkmıştır. Orada oniki olan şiir sayısı, daha sonra onyedi'ye çıkarılmış; ilk baskıda numaralanarak sunulan şiirler sonraki baskılarda isimlendirilmişlerdir. Attilâ İlhan, ilk baskıya tüm şiirleri almamasını, toplumcu ozanlara ters düşmek endişesiyle izah etmektedir: "... bunu yapmakla, toplumcu ozanlara ters düşmüş oluyordum. o zamanki toplumcu ozan eğitimi sevda şiiri yazmayı yasaklamasa bile iyice kısıtlar, yazılan sevda şiirlerinin içine ille siyasal bir takım sloganların sokuşturulmasını gerektirirdi. görüldüğü gibi, bu sonuncu kurala pekâlâ uyduğum hâlde, ne hikmetse benim aşk şiirleri yayınlamam, aramızda mesele oluyordu. Oysa kendimi fena hâlde âşık sanıyordum ve ancak 20 yaşındaydım. Kimseyi dinlemedim, şiirleri yazdığım gibi, ilk kitaba da aldım. İkinci basımda, önceden almamış olduklarımı da ekledim." (1990: 209)

Bu şiirlerin en önemli özelliği hepsinin aşk temasını ele almasıdır. Fakat şiirlerin içersinde, İkinci Dünya Savaşı'nın insanlar üzerindeki etkisini ve hümanist düşüncelerin aksettirildiğini de söyleyebiliriz. Attilâ İlhan da, bunu da şöyle dile getirir:

> "genellikle bunlar, sevgilisinden uzakta olan bir genç ozanın beraber olmak özlemlerini, gelecek için kurduğu düşleri yansıtır, fonda hafif devrimci bir de romantizm sezilir ki buruk tadını veren galiba budur." (1990: 209)

Attilâ İlhan, "Harp Kaldırımında Aşk" şiirlerinde gurbet, hayal, aşk ve insan sevgisi temalarını kullanmaktadır. Hayata

bağlı, tabiata karşı sevgi dolu, sevgilisine ve memleketine âşık bir insanla karşı karşıyayız.

Duvar'ın beş bölümünden biri olan Harp Kaldırımında Aşk'a adını veren şiir, zor şartlardaki mutluluğu ve aşkı dile getirir. Bir defa şiirin başlığı bunu göstermektedir. Harp, insana ait iyi duyguların bir kenara atıldığı, gücün egemen olduğu bir ortamdır. Aşk ise, aklın, mantığın ve kuvvetin söz geçiremediği insana ait güzel duygudur. Bu iki kavram harbe ait bir mekânda bir araya getirilir. Burası harp kaldırımıdır. Şiirin bütünü içinde ise harp ile aşkın çatıştığını görmekteyiz. Harp aşka engeldir. Bu şiirde aşkın "barış" manasında da kullanıldığı söylenebilir. İkinci Dünya Savaşı'na bir başka tepkidir. Harp insana ait bütün güzel duyguları silmiştir. Herkes, savaşın içindekiler bile barışı özlemektedir:

"belki bir italyan kızı tüfeğine dayanmış
senin gibi barışı tasarlıyor dağlarda" (S.136)

Bu mısralar, savaştan nefretin veya barışa özlemin ifadesidir. Harbin insanca yaşamayı engellediği de bu şiirde temel tez durumundadır:

"ah şu harb bitse rüzgâr bir nefes alacak
kimseler kimseler çıkmasa yolumuzun üstüne" (S. 137)

Şafak Vakti Dünya

Duvar'ın son bölümü yedi şiirden oluşan Şafak Vakti Dünya'dır. Bu bölümde yer alan şiirlerin hepsi İkinci Dünya Savaşı üzerine kaleme alınmıştır. Attilâ İlhan da Meraklısı İçin Notlar'da buradaki şiirleri İkinci Dünya Savaşı Destanı olarak tanımlar:

> "Nâzım'ın kurtuluş savaşı destanı yazdığını işitmiştim ya, bu kadarı benim çabucak bir ikinci dünya savaşı destanı yazmaya koyulmama yetti, adını 'şafak vakti dünya' koydum, büyük bir iştah ve hamaratlıkla işe koyuldum." (1990: 210)

İkinci Dünya Savaşı serisi sayabileceğimiz Şafak Vakti Dünya'nın üçüncü şiiri Marianne'dir. Şiirde Hollanda, Belçika

ve Fransa'nın işgali konu edilir. Önce Hollanda ve Belçika'nın işgali ele alınır. Şair, Hollanda'yı çocuk dergilerinden tanımaktadır. Tanımadığı ülke ve o ülkenin insanlara için acı çeken şairin bu duygusunu hümanist düşünce ile izah edebiliriz. Daha sonra tabiatın arzettiği güzellik ile bunların savaşla birlikte bozulmaya başlayan hâli ortaya konur:

"ben bir kuş hatırlarım mavi kanatlı bir kuş
yelken açmış bir gemi ateş rengi lâleler
bahar bayram sevinci saadet insanlar için
hayır gece bir bombardıman yaşadık
saadet bizden uzak bahar perişan
nasıl döne'm kaynamasın söyle yüreğim" (S. 156)

Yukarıdaki ilk mısralarda bahar mevsiminin getirdiği güzellikler dikkatlere sunulmaktadır. Yalnız lâleleriyle meşhur Hollanda'nın hatırlatılmasına zemin hazırlayan "ateş rengi lâleler" söz grubu dikkat çekicidir. Ateş lâlede değil Hollanda'dadır. Lâle, güzelliği ve baharı; ateş, savaşı ve yangın yerini hatırlatır. Bahar mevsimi ve savaşın zıtlığı bu söz grubunda olduğu kadar yukarıdaki mısralar arasında da sergilenmektedir. "Bahar bayram sevinci saadet insanlar için" mısraı ile "saadet bizden uzak bahar perişan" mısraı arasında bir zıtlık söz konusudur. Bu diğer şiirlerde de karşımıza çıkar.

Şiirin daha sonraki kısımlarında karşımıza Marianne ve Fransa çıkar. Marianne, şiirden anlaşıldığı kadarıyla Fransız bir kızı temsil etmektedir. Önce savaşın getireceği acılardan korkan bir kız olarak karşımıza çıkar. Şâir onu teselliye çalışmaktadır. Bu arada bütün insanlığın savaşa karşı koyması gerektiği tezi de ihmal edilmez. Marianne, aynı zamanda savaşta yalnızca üzüntü ve acı ile yetinen insanları da temsil etmektedir. Fransa'nın işgalinden sonra bu durumu rahatlıkla görürüz:

"dur diyor vatanı beklemelisin
dövüş eğilme sen zalim eğilsin
damarda kalır mı dökülecek kan

çıkalım dağlara dağlar sevinsin
ölelim yaşamak için marianne" (S. 161)

Bu mısralar Marianne şiirinin arasına sıkıştırılmış dört ayrı bölümden ikincisine aittir. Şair bu ara bölümlerde insanları hürriyet yolunda mücadeleye çağırmaktadır. Şiirin son kısımları ise dünyanın en güzel şehri olarak kabul edilen Paris'in karanlık şehir hâline gelmesine ayrılmıştır. Paris şehrinin ve bu şehir insanının çektiği acı dile getirilmiştir:

"seni çocuk gözlerinden tanırım pierre
sen ölümle büyümüşsün onlar yine çocuk kalmış
ya sen auguste tiyatro meraklısı adam
gülmüyorsun anlaşılan perde kapanmış
gaston küçük kadınları küçük şeyleri sever
üç lisanda küfreder çaylak bakışlı henry
yıkılmış yüzükoyun ağzını açamadan
sizler siz hürriyet şehitleri üşüyeceksiniz" (S. 164)

Burada çeşitli özellikleriyle dikkatlere sunulan "Pierre", "Auguste", "Geston" ve "Henry" savaşta hayatını kaybetmiş insanlardan birkaçıdır. Görülüyor ki Attilâ İlhan, Şafak Vakti Dünya'da savaşla birlikte, sıcak savaşı yaşayan insanlardan bahsetmektedir. Asıl problemi "insan" olan şairin bunu yapması kaçınılmazdır. Böyle bir ortamda insan için en önemli unsur hürriyettir. Şiir hürriyete çağrı ile biter:

"hey sevgilim hürriyet'e dua et
hürriyetsiz yaşayamaz memleket
hür yaşamak için gelmiştir insan
hürriyet eşitlik sulh ve saadet
ölelim yaşamak için marianne" (S. 164)

Diliyar şiirinin baş kısımlarında dünyanın güzelliği ve savaşa isyan dile getirilmiştir. Daha sonra ise savaşın geniş bir özetini görürüz.

Bütün dünyayı çeşitli yönlerden etkileyen İkinci Dünya Savaşı'nda Attilâ İlhan, yalnız sıcak savaşı yaşayanları değil, bütün insanlığı konu alır. Bütün insanları görmek için de kutup

yıldızına müracaat eder. Dünyada ilk gördükleri açık denizde gökyüzünü seyreden gözler, "Birmanya'da bir ingiliz gemisi", "balear adalarında fiyakalı bir korvet", "24. ve 25. Meridyen Dereceleri", "Çöl", "8. Ordu" ve "tunus istikameti"dir. Şiirin bundan sonraki kısmına çağrışımlar yön verir. Çöl, 8. Ordu ve Tunus sözcükleri, bir çöl gecesinin savaş anındaki durumunu çağrıştırır. Şair, sevgilisiyle beraber kendini bu ortamın içerisinde düşünür. Bu sevgili Lili Marleen'dir. Çünkü Lili Marleen, askerin sevgilisinin sembolü durumundadır. Bu şiir için de bütün dünyanın ve dünya askerlerinin çektiği acıya bir başkaldırıdır diyebiliriz.

Duvar'ın ve Şafak Vakti Dünya'nın son şiiri Heyamol, İkinci Dünya Savaşı'ndaki deniz savaşlarını anlatır. Şiir akşam vaktinde denizin manzarasını anlatan mısralarla başlar. Zaten şiirin başlığı olan Heyamol, gemicilerin yük çekerken hep bir ağızdan yüksek sesle ve makamla söyledikleri sözdür. Deniz manzarası ve Heyamol kelimeleri gemileri çağrıştıracaktır. Denizde yapılan gemi savaşları da şiirin konusunu oluşturacaktır. Attilâ İlhan deniz savaşlarını anlatırken "sakalı bal rengi kaptan johansen"den söz eder. Şiirini çağrışımlarla oluşturan şair, "Kaptan Johansen"i de, geminin getirdiği çağrışımdan elde eder. Ve "Kaptan Johansen" bir savaşçı olarak değil, şairin insan ve hürriyet konularındaki fikirlerini yüklenerek karşımıza çıkar. "Kaptan Johansen" şairin fonksiyonunu yüklenerek savaş yıllarında insanların açlık ve hürriyet problemini dile getirmektedir. Attilâ İlhan'ın bütün şiirlerinin en uzunu olan Heyamol'da savaş-insan-hürriyet temalarının deniz ve denizde yaşayan insanlar çevresinde ele alındığını görürüz. Şiirin bütünü içerisinde insanların gemilerde verdiği hürriyet mücadelesinin, savaşların denizde meydana getirdiği tahribatın, deniz savaşlarında ölen insanların şairin düşünceleriyle yoğrularak anlatıldığı dikkati çeker. Son bölüm ise, deniz savaşında ölen insanlara ağıt niteli-

ğindedir. Heyamol'un bütününde hatta Şafak Vakti Dünya'nın tamamında asıl mesaj olarak verilmek istenen "hürriyet", son bölümde bir slogan hâlindedir.

"mezartaşı dikilmez neyleyim deryaya
senin âbiden hürriyet olacak
heyamola yelkenim heyamol
hürriyet hürriyet hürriyet dünyaya" (S. 194)

Attilâ İlhan, İkinci Dünya Savaşı Destanı olarak tanımladığı Şafak Vakti Dünya şiirlerinde insan sevgisi ve hürriyet teması içerisinde, işe Polonya işgaliyle başlamış, deniz savaşlarıyla seriye son vermiştir.

Attilâ İlhan, Gavurdağları'ndan Rivayet'te Anadolu'nun bir bölgesinin tarihi zaman içersindeki görünüşünü destanlaştırmıştı. Şafak Vakti Dünya'da ise İkinci Dünya Savaşı destanı yazma yoluna gitmiştir. İki bölüm arasında gaye aynı olsa bile, çeşitli farklılıklar bulunmaktadır.

	Gavurdağları'ndan Rivayet	**Şafak Vakti Dünya**
Mekân	Çukurova Bölgesi	Değişik Avrupa Ülkeleri
Anlatım	Halk söyleşisi	Modern tarz
Kaynak	Efsane, 'ben'e ait izlenimler	Efsane, 'ben'e ait izlenimler ve haberler
Konu	Gavurdağları civarının Kurtuluş Savaşı öncesi ve sonrası	İkinci Dünya Savaşı'nda Almanların işgalleri ve Savaşın tahribatı

Bunlardan başka Şafak Vakti Dünya şiirlerinin "ben"e ve "Döne"ye ait duygulanmalarla zenginleştirildiğini de belirtmeliyiz.

Şafak Vakti Dünya'da mekân adları, İkinci Dünya Savaşı'ndan kaynaklanmaktadır. Almanların işgal ettikleri topraklarda insanların çektikleri acı anlatılmaktadır. Burada da tıpkı Gavurdağları'ndan Rivayet'te olduğu gibi insanla mekânın birleştiği görülmektedir. Her ikisinde de mekân için mücadele eden insan vardır. Polonya, Hollanda, Belçika ve Fransa insanı bütünleştikleri mekân için mücadele ederler. Bu

bizi, Attilâ İlhan'ın vatan anlayışına götürür. İnsan bütünleştiği mekânı korur, onun için mücadele eder. Bu insani bir tavırdır. Gavurdağları'ndan Rivayet bölümü ile Avrupa ülkelerinden söz eden şiirler söz konusu insani tavırda birleşirler.

Sisler Bulvarı

Sisler Bulvarı, 1954'te Seçilmiş Hikâyeler yayınları arasında 10. kitap olarak çıkmıştır. Attilâ İlhan, *Duvar*'dan sonra Paris'e gitmiş, buradan sosyal realizm fikriyle yurda dönmüştür. Bu şiir kitabının yayınlanmasından sonra basında büyük eleştiriler çıkar. Bunun nedeni ise Başka Yerde Olmak ve Kaptan bölümlerindeki şiirlerin farklılığıdır.

Başka Yerde Olmak

Sisler Bulvarı da *Duvar* gibi beş bölümden meydana gelmektedir. İlk bölüm Başka Yerde Olmak adını taşır. Burada *Duvar*'daki şiirlerin aksine "ben" şiirleriyle karşılaşırız. *Duvar*'da "ben" toplumcu düşüncenin temsilcisi durumundaydı. Hâlbuki *Sisler Bulvarı*'nın henüz ilk bölümünden itibaren şiirlere "ben" yön verir, "ben"i izleriz.

İlk şiir Şahane Serseri'de, seyahat etme arzusu içerisinde bir insan vardır. Her şeye rağmen uzaklara gitmek isteyen bir insan. Toplum, hayatı düzenleyen kurallar dışına çıkanı serseri olarak tanımlar. Şahane serseri söz grubunda serseriyi sevimli gösterme, onu haklı bulma düşüncesi sezilmektedir. Şiir, uzaklara gitmek isteyen "ben"in, kendisini engelleyenlere seslenmesiyle başlar:

"yolumdan çekil yavrum
bağlasalar duramam" (S. 9)

"Bağlasalar duramam" söz grubu, mekânın dayanılmazlığını ve "ben"in ruhundaki fırtınaları dikkatlere sunmaktadır. Bunun başka bir yorumu da, şairdeki "seyahat" arzusunun alevlenmesidir. Şiirin daha sonraki mısraları da ikinci kanaatimizi doğrula-

maktadır. Uzaklarda yıldızlar, ağaçlar, rüzgârlar, dağlar "ben"i beklemektedir.

Bu şiire Attilâ İlhan'ın şair mizacı ve onun 1949'dan sonra içinde alevlenen seyahat arzusu yön vermiştir. Zaten kendisi de Meraklısı İçin Notlar'da, şiirin yazıldığı yıllara ait bilgilerde aynı şeyleri söylemektedir:

> "Şiir Burhaniye'de yazılmıştır. İlk 'Abbas Yolcu' yazılarını Varlık dergisine gönderdiğim sıralar olmalı. Paris'e ya gittim ya gidiyordum." (İlhan 1993: 153)

Görüldüğü gibi Şahane Serseri adlı şiir, Attilâ İlhan'ın "kaçış problemi" yaşadığı dönemlerde kaleme alınmıştır. Dolayısıyla yolculuk temasını işlemektedir.

Şiirin son kısmında kabına sığmayan kendi sınırlarını zorlayan "ben" vardır. Son kısımda kendi acı ve sevincini, toplum problemlerini kendine dert etmesini ve vatanseverliğini gözler önüne serer:

"ben
çocuklar gibi sevdim devler gibi ıstırap çektim
damarlarımda dünyanın bütün rüzgârları
harblere açlıklara yalnızlığıma rağmen
anamdan yolcu doğmuşum
neyleyim
gurbet dedim
vatan dedim
hürriyet dedim" (S. 10)

Şahane Serseri serbest tarzda genellikle kısa mısralarla oluşturulmuş bir şiirdir. Şiir, serbest tarzda kaleme alınmasına rağmen belirli bir ahengin varlığı dikkat çeker. Bu arada şiirin konuya uygun bir söyleyişle dikkatlere sunulduğunu belirtmek gerekir. *Duvar*'da ideal insan tipini gözönüne seren şair, *Sisler Bulvarı*'nın daha ilk şiirinden itibaren serüvenci insanı karşımıza çıkarır. Ferdi özgürlük esastır. "Anamdan yolcu doğmuşum" söz grubu serüvenle, mücadeleyle bütünleşmeyi belirtir.

Şairin, muhatap aldığı ve "yavrum" sözüyle tanımladığı sevgili de şiirde aşkın varlığını hissettirir. Ahmet Oktay, Şahane Serseri'de dünyaya açılmayı düşünen "ben"in, onun deyişiyle "söyleyen"in "benci", "kendini beğenmiş" olduğunu söyler. (Oktay, 1983: 118) Ayrıca yukarıda harblerden ve açlıktan bahsedilmesi de şairin Duvar'da sıkça karşılaştığımız düşünceleri muhafaza ettiğini, toplumcu düşünceyi ve hümanizmi bir başka metodla gözler önüne serdiğini gösterir.

Sisler Bulvarı'nın ilk bölümü olan Başka Yerde Olmak şiirlerine seyahat, serüven tutkusu ve seyahatlerin getirdiği izlenimler hâkimdir. Başka Adam şiirine de seyahat, daha doğrusu seyahat izlenimleri demeti olarak bakmak mümkündür. Şiirin birinci bölümünde armonik çalarak geçinen "Alsaceli kör kadın" vardır. Kör kadın armonik çaldığı yerde rahatsız edilmektedir.

Armonik çalan kör kadının yerinden kaldırılması, tedirgin edilmesi ile insanın mahkum edilmesi arasında benzerlik vardır. Bir insanın yaşadığı acıya ortak olmakla karşı karşıyayız. "Alıp duvarların arkasına götürmek" söz grubu hapsedilmek anlamındadır. Hapsedilmek ile kör bir kadının gönlünce hareketinin engellenmesi şair tarafından birleştirilmiştir.

İnsanların içinde yaşadıkları ortama dair özellikleriyle belirdiği, uzun bir seyahat şiiri görünümündeki Başka Adam'ın ikinci bölümü kıyı kenarındaki fakir çocuklara ayrılmıştır. Şiirde geniş bir coğrafyayla, değişik mekânlarla karşılaşmaktayız. Zuider-Zee körfezi, Orfevre rıhtımı, Alsace, Ubangi Şari, Palermo, Calabria kıyıları, Paris gibi. Şiir içersinde *Duvar*'dan kalma toplumculuğun varlığı da sezilmektedir. Zaten üçüncü bölümde karşımıza çıkan "ben örsün kerpetenin şairi" mısraı da bunu doğrulamaktadır. Yalnız Ahmet Oktay, bu sözlerin şiirin bütünüyle uyuşmadığı kanaatindedir: "Gelgelelim şiirin bütününde, 'örsün kerpetenin şairi' dizesinin imlediği ya da imlemeyi istediği imgelere rastlamamaktadır okur. Şiir ben merkezli

bir betimleme koymaktadır ortaya. Soyut kahraman-şair bir bilinç durumunu değil, bir duygu durumunu dile getirmektedir." (1983: 119)

Fakat Attilâ İlhan'ın toplumcu düşünceyi şiirlerinde işlemesi, özellikle "ben"in esas alındığı şiirlerde, doğrudan doğruya mesaj yerine sezdirme yoluyladır. Şiirin bütününe yayılmış hâlde karşımıza çıkar. Mesajın en net şekilde sergilendiği *Duvar*'da bile, şiirde duygunun ön plana çıktığı şiirlerle karşılaşmak mümkündür.

Eski Deniz Halkı uzak, egzotik mekânların şiiri olarak tanımlanabilecek cinstendir. Şiirin ilk bölümü mekân tanıtımına ayrılmıştır. Çakılın, "deniz çobanları"nın, midyelerin bulunduğu; yeşil ve mavi rengin hakim olduğu bir mekân. Bu bölümde "dinlesen" kelimesine kadar mekânın göze hitap eden kısmı, "dinlesen"den sonra kulağa hitap eden kısmı dikkatlere sunulur. Liman meyhanelerinde ispanyolca şarkılar ve küfürler kulağı ilgilendirmektedir. Attilâ İlhan bu mekânları tanıtırken benzetmeleri çeşitli mazmunlarla yapar. "Garip bir çakıl", orospu mavi" mazmunlarında insana ait şahsiyet özellikleriyle nesnelerin yorumu vardır. Garip durgunluğu, orospu göz alıcığı ve değişkenliği temsil etmektedir. "Bağımsız Batılar", "yeşil zaman kalyonları", "yalab yalab" mekân tanıtımında faydalanılan diğer benzetmelerdir. Ayrıca "kıvırcık deniz halkı" ibaresi de tanıtılan mekândaki insanların fiziki özelliğini belirtmeye yarar. Denilebilir ki Eski Deniz Halkı şiirinin ilk bölümü, şairin hayalindeki uzak diyarlara ait bir mekânın ses ve manzara itibariyle görünüşünü dile getirir. Şairin hayalindeki mekân tesbitimize şiirin ilk mısraındaki "oralarda" kelimesi sebeptir. Şiirin bütününe gerçek hayattan, ferdi özgürlüğünü tatmin edecek mekânlara kaçmak isteyen şairin hayalleri hâkimdir.

Attilâ İlhan'ın bu şiirine de diğer şiirlerinde olduğu gibi çağrışımlar yön vermektedir. *"Ve allahmış gibi küfürler yaratır-*

sın/20'inci meridyen derecesine kadar 15'inci meridyen derecesinden" mısralarında tanıtılan mekânın insanlarına has isyankâr özellik dikkatlere sunulur. Bu mısralar, hayatta beklediğini bulamamış deniz insanının, daha doğrusu işçisinin tanıtımına zemin hazırlayacaktır.

Şiirin ikinci bölümünde Eski Deniz Halkı'na ait insanların hayat mücadelesi nakledilmektedir. "Mizana direği", "kayıp hazineler", "rüzgâr", "yelken", "esinti", "yelkenler", "amiral", "korsan", ve "yağmur" kelimeleri denize ait bir hayat tarzını göz önüne getirir. Buradaki insan da deniz gibi acımasızdır. Küfürler, rüzgâra tükürmek, tütün çiğnemek gibi özellikler bu insanların acımasızlığını belirtmeye yarar. İkinci bölümde şiir çağrışımlar vasıtasıyla insanın çalışma ortamından ayrılarak gemi hayatına yönelmiştir. Bu da şiirin üçüncü bölümünde deniz savaşlarının anlatımına zemin hazırlamıştır. Osmanlı tarihinin Akdeniz'deki saltanatı burada dile getirilmiştir. Osmanlı tarihi de çağrışımlarla, Cezayir'i ve Arapların Akdeniz'deki geçmişini hazırlamıştır. Çağrışım dünyası şiiri Fenike ve Roma devrine kadar götürür. Bunlar da kaçışın başka bir şekilde tezahürü olarak düşünülebilir.

Şiirin beşinci bölümünde tekrar denize döneriz. "Umulmaz", "unutulmaz", "tahammülfersa", "derin", "hergele", "büyümüş", "namütenahi", vasıflarıyla tanıtılan deniz; dünyaya hâkim durumdadır. Bu şiirde şairin hem seyahat tutkusunu, hem de tarihe olan ilgisini görmekteyiz. Eski Deniz Halkı şiirinin altıncı bölümünde, Attilâ İlhan, deniz ve deniz insanını tanıtmak için, çocukluk hatıralarına, çocukluk yıllarında okuduğu kitaplara müracaat eder. Önce denizin çocuğun dünyasındaki hâli anlatılır. Daha sonra deniz denince çocuğun zihninde şekillenen korsanlar, leventler, hayreddin şarkıları, deniz nilüferleri sıralanır. "Kaptan joy", "buz denizleri", "andersen" ve "kaptan kid" şairin şiirine yön verirken yararlandığı çocuk kitaplarının tesirini

gösterir. Bu da bir bakıma geçmişe sığınmadır. Şiirin son bölümünde ise denizin tüm dünya içersindeki hâli dikkatlere sunulmuştur. Özetle bu şiirde denizi yaşayan, kendi hayatından hareketle denizin insan hayatı içersindeki yerini irdeleyen, seyahat tutkunu şairle, onun gözlemleriyle karşılaşmaktayız. Denizin sonsuzluğu temsil ettiği düşünülürse, şairdeki serüven tutkusu da belirginlik kazanır.

Deniz ve seyahat şiirlerinden oluşan Başka Yerde Olmak'da Liman farklı bir yapıyla dikkati çeker. Liman; gemilerin dinlenme yeri, denizle iç içe olan şehirlerin de en parlak, en hareketli merkezi durumundadırlar. Şiirde karanlık ve sırlı insanın limanla bütünleşmesine şahit oluruz. Bu şiire mekânla insanın bütünleşmesi olarak da bakılabilir. Şiirin birinci bölümünde Haliç'teki serseri insanın çağrışımlarını görürüz. Şehir insanının problemini dile getiren şair, olarak da tanınan Attilâ İlhan'ın, bu şiirde adı geçen problemi ilk defa ele almaktadır. İki şiirden oluşan Liman'ın ilkinde ferdi ıstırap, yalnızlık, isyankâr tavır ve hatıralar ön plandadır. İlk bölümde de Galata Rıhtımı'ndaki bir insanla karşılaşırız. Bu insan sıradan ve esrarengizdir. Kendi problemleriyle başbaşadır. "Sonrasız bir yolculuk içerisinde"dir. Günahkârdır. Şair, Liman'ın ilkinde şiirlerin sonunu hep soruyla ve gizlilikle bitirir. İlk bölümde sırlarla dolu insanın avucunun içinde iki satır Japon yazısı vardır. "Bunun ne demek olduğunu öğrenemiyeceksiniz" mısraı Galata Rıhtımı'ndaki insanın esrarengizliğini ortaya kor. Bu metod şahıs hakkındaki merakı da artırmaktadır. Bu dikkatle şiirin ilk bölümüne bakalım:

"gözümden yere bir damla kan damladı kırmızı
adım adım şehrin ışıklarını yaktım sokak sokak
içimde sonrasız bir yolculuğun iç bulantısı
galata rıhtımında eski bir liman kahvesi
avucunun içinde iki satır japon yazısı
bunun ne demek olduğunu öğrenemiyeceksiniz" (S. 24)

İlk bakışta ıstıraplı, sıkıntılı bir insanla karşılaşırız. Gözden kan damlaması imgesi, ıstırap, sıkıntı ve bunalımla birlikte uykusuzluğu da çağrıştırır. Bu imgeyi uykusuzlukla birlikte düşündüğümüzde gecenin ilerlemiş saatleri akla gelir. Zaten bir sonraki mısrada bu durum aydınlatılmıştır. "Adım adım" söz grubu "şehrin ışıkları" ve "sokak sokak" söz gruplarıyla birlikte düşünüldüğünde, sokaklarda gayesizce dolaşan bir insanın varlığı sezilir. İlk mısradaki "kan" kelimesi de bu insanın esrarengizliğini dikkatlere sunar. "İçimde sonrasız bir yolculuğun iç bulantısı" mısraı da bu kanaatimizi doğrulamaktadır. Denizi seyretmek insana sonsuzluğu hatırlatır. Galata Rıhtımı'ndaki eski liman kahvesi bu işe yarar. Aynı zamanda günahların başı ve sonunu belirlemek için de kullanılmış olan "hepyekten düşeşe" söz grubu kahveden kaynaklanmış gibidir. Baştanbaşa bütün günahların göz önünde canlanması ise bize bütün geçmişini sorgulayan bir insanı hatırlatır.

Son iki mısra günahlarla birlikte düşünülebilir. Şiirin bütününde anlatılanlarla farklılık gösteren bu kısımdaki "öğrenemiyeceksiniz" sözü, kazandırdığı olumsuzlukla, hem şiirin havasını değiştirmekte, hem de hüznü tamamlamaktadır. Ayrıca bu iki mısraın diğer iki bölümde değişik şekillerde de olsa tekrarlandığını düşünürsek, şiire kapalı, gizemli bir özellik kazandırdığını söyleyebiliriz. Ahmet Oktay, bu mısralarla ilgili olarak şunları söylemektedir: "Şiirin birinci parçasının beş kıtası da 'öğrenemiyeceksiniz' sözcüğüyle bitmekte, söyleyenin geliştirdiği hüzünlü havaya olumsuz bir görünüm vermektedir. Bu olumsuzluğun nedeni yalnızca bir iletişim/bildirişim kurulamaması olgusu değil bence. Asıl olumsuzluk, söyleyenin de toplumsal çevresinde yer alan öteki kişilerin de doğrudan doğruya reel yaşamlarından kaynaklanan mutsuzlukları, harcanmışlıkları." (1983: 127) Liman adlı şiirin birincisinde, yukarıda değişik özellikleriyle karşımıza çıkan insan, şiirin devamında da varlığını sürdürür. İkinci

bölümde bu insanın hayatından çeşitli manzaralara, üçüncüsünde ise aşka şahit oluruz.

Liman şiirlerinin birincisinde mekân İstanbul, ikincisinde İzmir'dir. İkinci şiir İzmir'de, karanlık ve gerilimli bir insanı dikkatlere sunulur. Görülen orman rüyasında "şehvetli yapraklarını yağmura açmış" insan yiyen ağaçlar, usturayla oyulmuş kapkara bir yürek ve ölüm vardır. Denilebilir ki Attilâ İlhan; hızlı, tehlikeli ve karanlık bir hayat yaşayan esrarengiz insanı anlatmak için, bu defa rüya metoduna başvurmuştur. Aynı insan varlığını ikinci ve üçüncü bölümde de sürdürür. Daha sonraki kısımda şiire yine hatıralar yön verir:

"izmir'de bir gemici barında
üç sarhoş kadın ona gülmüşlerdi
sakalı vardı yirmi bir yaşında
içerken elleri titriyordu
bir sefer balear adalarında
kaçakçılıktan hapse düşmüştü
bir bıçak parıltısı gözünde kaşında
herifin birine bıçak çekmişti
izmir'de bir gemici barında
üç orospu üstüne gülmüşlerdi" (S. 25)

Görüldüğü gibi daha önce tehlikeli bir kabusla karşımıza çıkan insan, gerçek hayatta da tehlikeli bir ortam içersindedir. Rüyası gibi hayatı da tehlikelerle doludur. Bu insan arayış içersindedir. Gerek şehir hayatı, gerekse limanı yaşaması arayış kanaatini doğrulamaktadır. Ayrıca orospuların yanına gidiş de gerçek "ben"den uzaklaşmak istemenin sonucudur. Kaçış ve arayış hakkında "sarhoş", "bar", "sakal", "kaçakçılık", "hapis", "bıçak", "silah" ve "orospu" kelimeleri yeterli bilgiyi vermektedir. O, karanlık bir dünyada yaşamaktadır. Bu aynı zamanda, Attilâ İlhan'ın l950'li yıllarda yaşadığı hızlı, gerilim dolu hayatı da aksettirmektedir. Liman'ın ikincisinde önce bir kâbus, sonra bu kabusu gören insanın hayatından kesitler, daha sonra da yine

bu insanın aşkı ve ızdırabı dile getirilmektedir. Mekân "3. arz derecesi"dir. Gerek bu tabir, gerekse şiirde geçen "flamingolor" ile "balear adaları" şiirin kaleme alındığı yıllarda seyahat fırtınasına tutulmuş olan şairi hatırlatmaktadır.

Duvar'da genellikle toplumsal problemleri ele alan Attilâ İlhan, *Sisler Bulvarı*'nda ferdin dünyasına girer. Daha doğrusu "biz" yerini "ben"e bırakır. Burada soyut olandan somut olana, yani hayalden hayatın gerçeklerine geçildiğini de söyleyebiliriz. *Duvar*'da toplumsal problemlere çare arayan insan, *Sisler Bulvarı*'nda şehrin içersindeki kişiliğiyle, bunalımlarıyla karşımıza çıkar. Tüm insanların mutluluğu için çabalayanın kendi mutsuzluğu. Hürriyet savaşçısının, hürriyet sarhoşluğu içindeki çırpınışı. *Duvar*'da dar bir çember içersinde, elinden hürriyeti alınmış insan; *Sisler Bulvarı*'nda sonsuz bir hürriyet ve serbestlikle ele alınmıştır. Ama Duvar'ı "biz", *Sisler Bulvarı*'nı "ben" merkezli ele alırsak çelişkileri cevaplamış oluruz.

Kaptan

Sisler Bulvarı'nın ikinci bölümü Kaptan da yine seyahat edilen yerlere ait izlenimler, "ben"in serüvenci, gerilim içersindeki hâlini aksettiren çağrışıma dayalı şiirlerden oluşmaktadır. Buradaki şiirler aynı zamanda şairin Paris'teki hayatını aksettirmektedirler.

Bölümün en uzun şiiri Kaptan beş bölümden oluşmaktadır. Büyük şehirde değişik yaşama tarzlarının içine düşen "ben"i aşkı, bunalımları, esrarengizliği ve yaşadığı gerilimle görürüz. Şiir ayrı kalınan sevgiliye mektup, ona derdini dökme, kendini tanıtma, itiraf tarzında kaleme alınmıştır. Kaptan'ın birincisinde sevgiliyle dertleşme vardır:

"eflâtun gözlerin olduğunu bilmiyordum
gece yarısı yaşamaktan yorgunum
ayazın avucunda unutmuştun ellerini
önünden geçtiğim halde beni tanımadın

ben değiştim biliyorum hem sakal bıraktım
şiirlerim kül rengi kumrular gibi uçuyorlar
bakır çalığı göklere katiyyen tahammülüm yok
hele paris'in gökleri aklımı başımdan alıyor
bana seni senden evvelki poitiers'li kızı hatırlatıyor" (S. 42)

Şiir, bir yalnızlık anında kaleme alınmış izlenimi vermektedir. "Eflâtun gözler", sevgiliye aittir ve yalnızlık anında "ben"in zihninde belirmiştir. Bu da saadetten uzaklaşma hâlinde kıymetin anlaşılması demektir. Bu mısra "gece yarısı yaşamak" söz grubuyla birlikte ele alınırsa serüven ve gerilimin bunalttığı insanın aşka yönelmesi hissedilir. Zaten ikinci mısradan sonra da "ben"le sevgili arasındaki ilişkiyi ve "ben"in his dünyasını görürüz. Şiirde "ben"e ait özellikler, görüntü unsuru ile birlikte anlatılmaktadır. Sevgilinin üşüyen hâli, "ben"in sevgilinin önünden geçişi ve tanınmaması bir filmin sahnesi gibidir. Sakal bıraktığını belirtmesi ise, hem "ben" şiirinin gereği, hem de gerilim ve serüvenin gereği olarak düşünülebilir. Kaptan'ın birinci şiirinde, mekânda kaçışı ve arayışı temsil eden "ben"in kendi dışına çıkışından kaynaklanan bunalımını görürüz.

Kaptan-2'de, Paris'in tanıtılması ön plana alınmıştır. Fakat Paris'i "ben" tanıtmaktadır. Serüveni temsil eden gemi ve kaptan kavramları da varlıklarını şiir boyunca sürdürürler. Şair, Kaptan şiirlerinin ilkinde de, ikincisinde de insan manzaraları sunmayı ihmal etmez. İlk şiirde sevgiliden başka Poitiers'li kız ve Ricardo vardı. İkinci şiirde bunlara Pablo, taksi şoförü, Dupont'daki kızlar eklenmiştir. Bu şahısların bir kısmı doğrudan, bir kısmı dolaylı yoldan "ben"le ilgilidir. Bazı şahıslar da "ben"in gözlemlerinin ürünüdürler. Fakat hemen hepsinde toplumsal ve manevî gerilim vardır. Toplumun uç noktalarından seçilmişlerdir. Şiddet ve acı ile bütünleşmişlerdir.

Kaptan-3'te de acı çeken "ben"i görürüz. Ruh fırtınalarıyla birlikte acının asıl sebebi aşktır. Fakat imkânsızlaştırılan aşk, "ben"i bir bakıma olgunlaştırmaktadır. Kaptan-3'ün ilk bölümünde bir

Kasım sabahına ait görüntü vardır. Bu görüntü "ben"in gözlemleri ve tabiatı yorumlamasıyla somutlaştırılır. Daha sonraki kısımlar ise sevgiliye ayrılmıştır. Fakat sevgili değil, "ben" birinci plandadır. "ben", bir bakıma kendinden kaçmaktadır:

"kalbim bakır bir mangal gibi boynuma asılmış
ondan kurtulmak için sürgünlere gitmeye razıyım
nehir gemilerinde muçoluk etmeye ölmeye
seni terketmeye razıyım parasız pulsuz çekip gitmeye
kur'andaki bütün belâlara tevrattaki bütün belâlara
ibranice öğrenmeye razıyım hapis yatmaya
kalbim yüzünden mağdem ki ellerimi parçaladım
kalemimi kırdım hayatımı çignedim ağladım
mağdem ki en büyük düşmanım kalbim benim kendimin
onu inkâr ediyorum kalbimi inkâr ediyorum" (S. 49)

Yukarıdaki mısralarda hayatın olumsuzlukları sıralanmıştır. Olumsuzluklar, "ben"in ruh hâlinden kaynaklanmaktadır. Bu ruh hâlinin sebebi de, Paris'in gerilimli hayatıdır. Ayrıca buradaki toplumdan dışlanmış insanlara kendini yakın hisseden şarinin de payı vardır.

Kaptan-4 ve Kaptan-5'de, "ben"in yaşadığı aşklara dair özlemleri ve acıları, bulunduğu mekânlara dair gözlemleri, geleceğe dair umutsuzluğu ve karamsarlığı görürüz:

Ben (Kaptan)		**Mekân**		**İnsanlar**
isyan	K	Paris	R	Ricardo
aşk=ıstırap	A	Cenova	E	Lucie-anne
arayış	Ç	Marsilya	D	Fablo
bunalım	I	Bordeaux		Zenciler
inanma problemi	Ş	(İstanbul)		Orospular (Zehra)

Kaçışın gerçekleştiği mekânlardaki insanlar "ben"in yukardaki özelliklerini tamamlar mahiyettedir. Mekânların hemen tümünün liman kenti olması, kaçışın gemi ile yapılması ve kaptan ismi özenle seçilmiştir. Ayrıca denize ait bir hayatın seçilmesi,

insanların bulunduğu bir hayattan kaçışı da belirler. Zaten şiirdeki insanlar da toplum tarafından dışlanmış tiplerdir. İstanbul ve Zehra ise, "ben"in yakın geçmişinden gelen, bunalımlarının bir bakıma kaynağı olan mekân ve insandır.

Şehir hayatının insan üzerindeki etkisi ve bu etkinin getirdiği ferdi ıstıraplar Emperyal Oteli adlı şiirde de ele alınır. Bu defa "ben"e ait aşk ve kaçış problemi bir otel çevresinde işlenir. Şiir, imkânsız bir aşkın hikâyesi olarak da düşünülebilir:

"ben hiç böylesini görmemiştim
vurdun kanıma girdin itirazım var
sımsıcak bir merhababa diyecektim
başımı usulca dizine koyacaktım
dört gün dört gece susacaktım
yağmur sönecekti yanacaktı
sameland seferden dönecekti
duvardaki saat durucaktı
kalbim kendiliğinden duracaktı
ben hiç böylesini görmemiştim
vurdun kanıma girdin itirazım var" (S. 56)

Şiir "ben" zamiriyle başlamaktadır. Ben, şairin kendinden bahsedeceğini bildirmekle beraber, ferde ait duyguların ele alınacağını da haber verir. "Hiç böylesini görmemiştim" söz grubu "ben"in geçmişine ait hayat tecrübesini dikkatlere sunar, çok şey görmüş bir insanı çağrıştırır. Andaki bir olayın varlığını da bildirir. Alttaki mısra "böylesini" kelimesinin açılımını verir. Kötü bir gelişme olmuştur. "Vurdun kanıma girdin" söz grubu bunu belirtir. Vurmak bir fiildir. Silahla veya yumrukla eylem söz konusudur. "Kana girmek" ise duygusal bir etkileşimi hatırlatır, "kana girmek" bir aşk bağlanmasını da beraberinde getirir. "Vurmak" ve "kana girmek" sözlerinin birlikte kullanılması olayın birdenbireliğini, beklenmediğini sezdirir. "İtirazım var" ise bir tepkidir. "Ben"in isyankâr özelliğini ifade eden bu tepki, şiirin bütününe yön vermektedir. Bu tepki niçin? Kurulan hayallerin yok olması mı? Sevgilisiz bir geleceğin kaçınılmazlığı mı?

İkisi de doğru. Yukarıda üçüncü mısradan itibaren sevgiliyle ve sevgili için kurulan hayal vardır. Merhaba ilk karşılaşma anıdır. Kalbin durması ise ölüm, yani sondur. Burada sevgiliyle ilk karşılaşma anından ölüm anına kadar geçen süre vardır. Merhaba ve ölüm, başlangıç ve son gibidir. Bu arada "ben" sevgilisinin dizinde uyuyacak, zaman geçecek, yağmurlar yağacaktır. Yani bir ömür geçecektir. Yalnız bu ömür sevgiliyle beraber tasarlanmıştır. "Sımsıcak bir merhaba" tatlı bir karşılaşma demektir. Yukarıdaki mısralarda "merhaba"dan itibaren belirli bir sıranın da göz önünde tutulduğu görülmektedir. "Başımı usulca dizine koyacaktım" mısraı ilk tanışma anının devamıdır. "Dört gün dört gece" birlikte olunan zamandır. Bu zaman "susacaktım" ile beraber düşünüldüğünde, ister istemez romantik bir zaman dilimi ve sevişme akla gelir. Bir sonraki mısrada yer alan "yağmur", "sönecekti", "yanacaktı" sözleri kanaatimizce uzun bir zaman dilimini anlatmaktadır. Yağmurlar yağacak, ışıklar sönecek ve yanacak. Sönmek ve yanmak yok olmak ve ölmek kavramlarıyla eş manada kullanılmış da olabilir. Her sonun bir başlangıç olduğu da unutulmamalıdır. Yani zaman geçecektir. "Sameland seferden dönecekti" mısraı da uzun zaman dilimini anlatmaya hizmet etmektedir. Sefer sözünün savaş anlamı düşünülürse, dış dünyada gelişen geniş zaman dilimlerinden söz edilebilir. Saatin durması ise zamanın güzel geçmesi demektir. Zevk içinde geçen bir ömürde insan zamanın nasıl geçtiğini bilmez. Şairin duvardaki saati ve zamanı hatırlaması ölüm kavramına zemin hazırlar. Bunlar şiirin bütünü de göz önüne alınarak söylenmektedir. Görüldüğü gibi yukarıdaki mısralarda bir hayal kırıklığı dikkatlere sunulmaktadır. Bu bir ah'tır. Bu ah, bütün ömür içindir. Otel ile yukarıdaki mısralar arasında bir ilişki arayacak olursak yalnızca gece ve duvardaki saati gösterebiliriz. Attilâ İlhan'ın bundan önce çağrışımlarla oluşturduğu şiiri, bu defa çağrışım gibi

görülse de, belirli bir düzen içersinde sunulmaktadır. Şiirin diğer bölümlerinde yine çağrışımlara yönelinildiği görülmektedir.

Altı bölümden meydana gelen Emperyal Oteli'nde, yukarıda hayal kırıklığını gördüğümüz "ben"in, şiirin bundan sonraki bölümlerinde imkânsız aşkının ayrıntılarını ve şehir hayatının kendisinde meydana getirdiği yıkıntıyı yakalarız. İlk bölümde tasarlanmış mutluluğun hayal kırıklığı ile sonuçlanması vardır. İkinci bölümde hayal kırıklığının "ben"de ve sevgilide meydana gelen karamsar ruh hâlini görürüz. "Camların nokta nokta hüznü", "berhava olmuşluğumuz", "bir nokta bir hat kalmışlığımız", "intihar etmiş kötümser yapraklar" gibi söz grupları, bu ruh hâlini ifade ederler. "Ben"in dünyasına hüzün hâkimdir. Tabiat da, "ben"in ruh hâline göre şekil almaktadır. "Kötümser yapraklar", "bu rezil bu çarşamba günü", "öksürüklü aksırıklı takvim" gibi ifadeler, hem tabiatın "ben"in ruh hâline göre değişimini, hem de "ben"in hayata sitemini dikkatlere sunmaktadırlar. Zamanın sonbahar olması da, tabiata hâkim olan hüznün, bozulmuşluğun sebebi olabilir. Yaşanmış bir aşkın çeşitli nedenlerle imkânsızlaşmasından doğan acı, zamanın ve mekânın getirdikleriyle birleşerek, "ben"in gözlemleriyle sunulmaktadır.

Emperyal Oteli'nde üçüncü bölüm, Kaptan bölümünde ön plana çıkan serüvenci kişiliğe uygun olarak, denize ait yaşantı çevresinde şekillenmiştir. Liman, imkânsız aşkın otelden sonra yaşandığı ikinci mekândır. Burada, "ben"in serüven tutkusu ve yaşadığı hayat tarzı, aşkla birleştirilerek dile getirilmektedir. Öyle zannediyoruz ki aşkın imkânsızlaşmasında, "ben"e ait yaşama tarzı önemli rol oynamaktadır. Serüvenci kişilik anlık aşkları barındırır. Bu da otellerde, sokaklarda ve limanlarda yaşanan kısa zaman dilimidir. Şiirde sürükleyici unsurlardan bir diğeri de parasızlıktır. Dördüncü bölüm, parasızlık anının hikâyesi olarak düşünülmüştür:

"otelin penceresinde duracaktın
şehri karanlıkta görecektin

karanlıkta yağmuru görecektin
saçların ıslanacak ıslanacaktı
kış geceleri gibi uzun uzun
tek damla gözyaşı dökmeksizin
maria dolores ağlayacaktı
istanbul'u yağmur tutacaktı
bütün bir gün iş arayacaktım
sana bir türkü getirecektim
kulaklarımız çınlayacaktı" (S. 57)

Yukarıdaki mısralarda önce sevgilinin görünüşü, daha sonra "ben"in sevgiliye ait hayali yer almaktadır. Otelin penceresinde duran, karanlıkta şehri seyreden ve yağmuru dinleyen sevgili; İstanbul'da iş arayan "ben"i beklemektedir. Otel kimsesiz, yuvasız insanların mekânıdır. Otelde yaşamak için de para gereklidir. İşte şiirde hikâyesi anlatılan imkânsız aşkın yediği ilk darbenin sebebi de parasızlıktır. Paranın yerine türküyü koymaya çalışmak, yağmur motifiyle birlikte düşünüldüğünde serseri; fakat romantik, parasız; fakat gönlü bol bir insanın varlığı hissedilir. Ayrıca yukarıda sevgili anlatılmasına rağmen, "ben"in ön plana çıktığını söyleyebiliriz. Çünkü sevgiliyi gören, değerlendiren ve yorumlayan "ben", varlığını devamlı olarak sezdirmektedir. Kendini de acındırmaktadır. Bunlardan başka tasarı tarzında oluşturulan bu bölümde, "ben"in ağzından dinlediğimiz hikâyede, "maria dolores ağlayacaktı" mısraı gibi çağrışımlar da yer almaktadır.

Beşinci bölümde yaşanan aşkın olumsuzlaşması, şehre ait görünüş, yaşanan gerilimle birlikte dikkatlere sunulmaktadır. Kendini toplumdan dışlamış "ben"le karşılaşmaktayız. Olumsuzluklar sıralanmaktadır. Bu bölümde tasarı ve hayalin yerine, olaylar bitmiş hâliyle nakledilmektedir. Burada yaşanan bir aşk ve aşkı yaşayanlardan birisinin şehre ait gözlemleri vardır. Kendini toplumun dışında hisseden, Kaptan'da da toplumdan dışlanmış insanlar üzerinde gözlemlerini yoğunlaştıran, bu sebeple

de dış dünyaya olumsuz yaklaşan "ben"; "tepebaşı'ndaki küçük yahudiler", "asmalımescit'teki rum kemancı" mısralarıyla da İstanbul'daki azınlıklara dikkatini yöneltmiştir. "ben", kendini toplumdan dışlamasına rağmen, dikkatini toplumdan ayıramamaktadır. Bir bakıma da isyankâr varlığını topluma, insanlara bildirmeye çalışmaktadır.

Aşkın verdiği acı ve şehir hayatının gerilimi içinde bocalayan "ben", şiirin son bölümünde hikâyesinin neticesini belirtir, sitemle karışık teslimiyetini dile getirir. Otelde kalma zamanı, aşkın yaşandığı süredir. Bu süre üç gündür. Parasızlık, dördüncü gecenin sokakta geçmesine neden olmuştur. Kendini toplumun uç noktasında gören "ben", bu düşüncesinin aksine "hiçbiri yüzümüze bakmıyordu / hiç kimse elimizden tutmuyordu" gibi söyleyişlerle kabul etmediği, dışına çıktığı toplumdan ilgi beklemektedir. Şiirin ilk bölümünde tasarlanmış bir aşkın hayal kırıklığı ile sonuçlanmasının getirdiği sitem vardı. Burada ise hayal kırıklığına rağmen teslimiyet dikkati çekmektedir. Yalnız bu teslimiyet sevdaya karşıdır. Değişim, şairin yalnızlık anında birlikte yaşananlara dair çağrışımları değerlendirme anında meydana gelmiştir. Yani şiirin başlangıcı ile sonucu arasındaki süre "itirazım var" sitemini, "kabulümsün"e döndürmüştür.

Kaptan bölümünde, özellikle Kaptan ve Emperyal Oteli şiirlerinde "ben"e ait özellikler daima ön plana çıkarılmaktadır. Emperyal Oteli'nde sevgili anlatılırken bile, "ben"in kendini acındırmasını, isyanını ve zevklerini görmek mümkündür.

Sisler Bulvarı'ndaki Kaptan bölümü serüven, aşk, korku, ölüm ve hayat çatışmaları çevresinde ele alınacak cinstendir. Devamlı seyahat eden, statik olmayan bir insanın varlığı dikkati çekmektedir. Şiirlerin kaleme alındığı yıllarda, şairin hayatına dikkat edilirse, bu insan Attilâ İlhan'dır. Gerilimli hayat, serüven ve aşk bu şairin yaşama tarzıdır. Bu yaşama tarzı şiirleştirilirken, yararlanılan metodlardan en önemlisi sinemadır.

Şiirlerde, bir film sahnesi olarak değerlendirilebilecek parçaları fazlasıyla bulmak mümkündür. Biraz da gerilimin icabı olarak, şiirlerin oluşumunda hareket ve gizlilik esas durumdadır.

Yeraltı Ordusu

Sisler Bulvarı'nda üçüncü sırada yer alan Yeraltı Ordusu birbirinden farklı üç şiirden oluşmaktadır: Bence Malumdur, Yeraltı Ordusu, Silezya Dağlarından Uzakta.

Yeraltı Ordusu adlı şiir, *Duvar*'daki Şafak Vakti Dünya bölümünün devamı gibidir. Zaten Attilâ İlhan da Meraklısı İçin Notlar da bunu belirtmektedir:

> "daha önce sözünü ettiğim 'şafak vakti dünya' adlı ikinci dünya savaşı destanının bir bölümüdür. bu bölümde nazi ve faşist işgali altındaki avrupa'da gizli direniş hareketini anlatmaya çalışıyorum." (İlhan, 1993: 163)

Şiirde insan sevgisi ve hürriyet mücadelesi esas alınmıştır. Başlangıçta tabiat, gece uyuyan dağlarla ve yıldızlarla çevrili gökyüzü ile birlikte tasvir edilmektedir. Şiirin bütünü göz önüne alınırsa bu manzaranın, gece nöbet bekleyen asker tarafından görüldüğü anlaşılır. Baştaki bu tasvir, şair tarafından, tabiatın güzelliği ve masumluğunu, insanların aczini ve savaşın manasızlığını dikkatlere sunmak gayesiyle yapılmıştır. Şiirin daha sonraki bölümlerinde, çeşitli ülkelere ait insanlar esas alınarak, savaşın tahribatı ve insanların güzelliklere layık olduğu fikri işlenmektedir. Şair karşılıklı konuşma metoduyla, savaşı yaşayan insanların hayallerini, beklentilerini ve yaşadıkları gerilimi dile getirmektedir. "Hepimiz elimizden geleni yapacağız" son mısraı ile kendisi dahil bütün insanları dünya barışına katkıda bulunmaya davet etmektedir. Bu bir vaaddir, bir mücadele sözüdür. Attilâ İlhan, Yeraltı Ordusu'nda, yeniden İkinci Dünya Savaşı konusuna dönerek, hürriyet ve insan temasıyla, toplumcu şiir anlayışı çerçevesinde değerlendirilebilecek bir yola başvurmuştur.

Yeraltı Ordusu bölümündeki şiirleri, şairin savaş yıllarının etkisinde kalışı ile değerlendirmek yerinde olur. Bölümün son şiiri olan Silezya Dağları'ndan Uzakta'da da, savaşın getirdiği acılar, kırdığı hayaller, ümidini körelttiği insanlar dile getirilmektedir. Bu şiirde İkinci Dünya Savaşı'ndan Vietnam'a geçilmiştir. Şiire "uzaktaki yalnız çocuk"la yön verilmektedir. Bu çocuk uykusundan canavar düdükleriyle uyanır, mitralyöz seslerini hatırlar, Azrail'le beraber orak biçmeye koyulur, kardeşinin delik deşik gövdesiyle ölüsünü görür. Yaşadığı yer "silezya dağları'ndan uzakta"dır. Yani dünyanın bilinmeyen bir yerindedir. Bunu şairin vermek istediği insan sevgisi mesajıyla izah etmek mümkündür. Zaten şair, gerek *Yeraltı Ordusu*'nda, gerekse *Duvar*'daki şiirlerde bütün dünya insanlarına karşı sevgi doludur. Bu da hümanist düşüncenin tezahürüdür.

Aşk, savaş ve insan sevgisi temalarıyla oluşturulmuş şiirlerden meydana gelen Yeraltı Ordusu'nda, "ben"in varlığı, Bence Malumdur haricindeki şiirlerde görülmez. "ben"in duyguları ve düşünceleri toplumsal olana yöneltilmiştir. Bu bakımdan Yeraltı Ordusu *Sisler Bulvarı*'na değil de, *Duvar*'a yakışırdı diyebiliriz.

Bursa'dan Yaylımateş

Sisler Bulvarı'nın dördüncü bölümü olan Bursa'dan Yaylımateş şekil ve konu bakımından birbirinden farklı sekiz şiirden meydana gelmektedir.

Türk edebiyatının en güzel İstanbul şiirlerinden biri olarak kabul edilen Kirli Yüzlü Melekler'de, şehir; parasız, serseri, sefil diye tanımlanabilecek bir insan dikkatiyle anlatılır. Şiirde İstanbul'un güzel yanları yerine, insanı yutan tarafları ele alınmıştır. Çünkü şiirin arkasındaki insan, şehrin olumsuzluklarına hedef olmuştur. Bu insan İstanbul'un sefalete sürüklediği insanların da temsilcisi durumundadır. Şiir, acı çeken insanın sitemiyle başlamaktadır:

"sayende sayebân olduk istanbul şehri
sayende sebil olduk aç kaldık sefil olduk
yıldızlar dem çekti güvercinler gibi başucumuzda
ve yaktı perişan eyledi sine-i sad-pâremizi
saplanıp hançer misali bir hilâl
sokaklar serseri biz serseri
yüksekkaldırım'da
bir cezayir şarkısını dile getirdi plâklar
cadde-i kebir: bütün ışıklarını yakmış bir gemidir
sinemalar nerdeyse boşalacaklar" (S. 100)

Şiire bakıldığı zaman ilk dikkati çeken unsur, "biz" zamirinin kullanılmasıdır. O hâlde şiirin, ferdi ıstıraptan ziyade, toplumsal problemler üzerinde durduğunu söyleyebiliriz. "Sayebân" kelimesinin sözlükte gölgelik, büyük çadır ve koruyucu anlamları vardır. Bu anlamlardan şiirdeki kullanım için en uygun olanı gölgeliktir. Mısra içersinde bu kelime, hiçbir işe yaramaz mesajıyla karşımıza çıkmaktadır. Bu kelime "sayende" ile birlikte ahenk bütünlüğü de sağlamaktadır. Bir işe yaramamaya İstanbul şehri sebep olmuştur. Yine İstanbul şehri, şiirde ıstırapları dile getirilen insanların sebil ve sefil olmasına zemin hazırlamıştır. Sefil yoksulluk, sebil de değersizlik anlamlarındadır. Toplumun uç noktalarından, dışlanmış veya kendini toplumdan soyutlamış insanların sözcüsü durumundaki şair; gece vakti, İstanbul'un karanlık ve egzotik mekânlarındaki sefaleti gözler önüne serer. Yukarıya aldığımız bölümün üçüncü mısraında, yıldızların güvercinlere benzetildiğini görmekteyiz. Bununla geceleri, gidecek evi olmayan insanların, yıldızlarla, yani gökyüzüyle başbaşa kalışı kastedilmektedir. Yüksek kaldırım, İstanbul'da kirli işlerin döndüğü, seks pazarının bulunduğu bir caddedir. Dolayısıyla insanları esrarengiz ve serseri, havası egzotiktir. İşsiz güçsüz insanların uğrak yeridir. İstanbul'un büyük sinemaları ve eğlence hayatı da bu bölgededir. Bu bölge kimsesiz insanların da mekânı durumundadır. Cezayir şarkısı, hem bölgedeki insan çeşitliliğini

sunmak, hem de egzotik havayı kuvvetle hissettirmek gayesiyle kullanılmıştır.

Şiirin ikinci bölümünde dikkat, mekân ve "biz" üzerinde yoğunlaşmaktadır. İnsanların sefalet içersinde yaşamasına sebep parasızlıktır. Parasız insanla egzotik mekânların kaynaşması şiirin asıl hareket noktasıdır. Şehir yalnızca, dışlananlar diyebileceğimiz insanlar çevresinde ele alınmakta, şehre de o nazarla bakılmaktadır. "Sefalet akıyor gürül gürül sokaklardan" mısraı da bunu göstermektedir. İkinci bölümün sonunda sefalet içindeki insanların çeşitli özellikleri anlatılır:

"kurtulamadık gittik bu denlü kepaze hayattan
hep böyle gecelerin koynunda yaşadık
geceler serseri biz serseri
karakoldaki aynada safran gibi kirli yüzümüz
gözlerimiz hasta gözleri ellerimiz hasta elleri
kırılmış kavala dönmüşüz" (S. 100)

"Kepaze" sözü, hayatın, daha doğrusu yaşanılan mekânın yönlendirdiği hayatın iğrençliğini ortaya kor. İkinci mısra gidecek evi olmayan insanları düşündürür. Bunlar çocuklar ve gençlerdir. Daha sonraki mısralarda, çekilen sefalet sebebiyle, bu insanların fiziki durumunda meydana gelen dile getirilmektedir. Burada şairin toplumcu şiire yöneldiğini söylemek mümkündür. Son bölümü İstanbul'un insanlara verdiği cefayı anlatan Kirli Yüzlü Melekler adlı şiir bedduayla sonuçlanmaktadır: *"Kahrolasın/kahrolasın istanbul şehri".* Attilâ İlhan'ın bu şiirinde karşımıza çıkan serseri insan; Başka Yerde Olmak ve Kaptan bölümlerindeki insanı hatırlatmaktadır. Bu şiir için Duvar'la Sisler Bulvarı arasında bir köprüdür tanımını yapabiliriz. Çünkü kelime ve konu itibariyle Duvar'ı, değişen insan ve toplumdan soyutlanma ile de Sisler Bulvarı'nı hatırlatmaktadır.

Barakmuslu Mezarlığı

Sisler Bulvarı'nın son bölümüdür. Barakmuslu Mezarlığı'ndaki şiirlerin belli bir özelliğe göre bir araya getirildiğini söylemek zordur. Fakat halk söyleyişinin esas alındığı şiirlerin çokluğu dikkat çekmektedir. Tarihi olaylar ve şahsiyetler için kaleme alınmış şiirler de bulunmaktadır. Mustafa Kemal, Dokuz Eylül gibi.

Attilâ İlhan, köy insanının hayatını aksettirmeye Barakmuslu Mezarlığı şiiriyle devam eder. Şiirde Barakmuslu Köyü mezarlığı, insanları ve zor şartlardaki hayatıyla gözler önüne serilir. Bir yönüyle Gavurdağları'ndan Rivayet bölümünü hatırlatan bu şiirde, köy halkından "selamsız oğlu bekir" ve onun çevresiyle tanışma imkânı buluruz. Mezarlık, "selamsız oğlu bekir" ve çevresine mekân olmuştur. Bir bakıma mezarlık ile köy halkı bütünleşmiş durumdadır. Attilâ İlhan bu şiirinde, Anadolu'nun bilinmeyen bir köyünden insan manzarası sergilemekte, köy insanının hayat şartlarını, geleneklere bağlılığını ve insani taraflarını dikkatlere sunmaktadır. Şair, Gavurdağları'ndan Rivayet'ten sonra, bu bölümdeki şiirlerle Anadolu gerçeklerini dile getirmeye devam etmiştir diyebiliriz.

Uzun Hava'da, mahkum bir insanın hayata, tabiata ve yakınlarına olan hasreti işlenmektedir. Ferdi ıstırap gibi aksettirilen şiirin arkasında, toplumsal tenkit vardır. Son kısımda mahkum insanın kendisi ve toplumla hesaplaşması dikkat çekicidir:

"dumanlı dağın çobanı garib yıldız
ciğerim parçalanır dağlarda akşam oldu mu
garibim zincirlerim boynuma ağır gelir
anacığım ağlamaya durdu mu
kör talih bu kimi gider kimi kalır
ben ölmeylen kahbe dünya yıkılır " (S. 136)

Dağlarda akşamın oluşundan etkilenmek duygusal bir insanın varlığını ortaya kor. Bu insanın mahkumluğu ve zincirlerle birlikte olma mecburiyeti tabiata olan hasretini daha da kuvvet-

lendirmektedir. "Anacığım" sözü de, her darda olan evlâdın ilk müracaatıdır. Attilâ İlhan burada yürekli, duygusal, zor şartlar altındaki bir insanı işlemektedir. Bu, Anadolu insanıdır. Yukarıdaki son mısra bir sitemdir. bu sitemi şairin kendisi Meraklısı İçin Notlar'da şöyle yorumlamaktadır: "bir de ben ölmeylen dünya yıkılmaz acı, acımasız gerçek. oysa ben oldum olası, nesnel dünyanın yıkılmayışına mukabil, öznel dünyanın yıkıldığı gerçeğini çizerim. şiir bunu söylüyor: "ben ölmeylen kahbe dünya yıkılır'. demek ki, nesnellik adına öznelliğin hiçe sayılmasına karşı çıkıyorum." (1993: 171)

Yağmur Kaçağı

Yağmur Kaçağı, *Sisler Bulvarı*'ndan bir yıl sonra, 1955'te, yine Seçilmiş Hikâyeler Dergisi yayınları arasında çıkar. *Yağmur Kaçağı*'nda aşk, şiirlerde karşımıza çıkan "ben"e ait özelliklerin bir kısmının hazırlayıcısı, bir kısmının da sonucu olarak gözükmektedir. Paris ve hasret duygusunun ağır bastığı şiirlerde kaçış, aşkı ön plana çıkarmaktadır. Diğer şiirlerde de aşk; kaçışın, arayışın, inanma problemi belirtisinin hazırlayıcısı durumundadır. Denilebilir ki, *Yağmur Kaçağı*'nda, "ben"e yönelik temalar iç içe girmiş, birbirini davet eder tarzda düzenlenmiştir. "Ben"e yönelik temaları aşağıdaki şekilde şemalandırmak da mümkündür:

Fabrika Durağı

Yağmur Kaçağı'nda ilk bölüm Fabrika Durağı adını taşır. Bu bölümdeki şiirlerde, *Sisler Bulvarı*'nın Başka Yerde Olmak ve Kaptan bölümlerinde karşımıza çıkan ilgi çekici imajlar, esrarengizliğin ve gerilimin yönlendirdiği romantik "ben" varlığını sürdürmektedir.

Bölümün ilk şiiri *Yağmur Kaçağı*'dır. Burada imkânsız aşkı yaşayan romantik "ben" vardır. Şiirin ilk bölümünde korunma ihtiyacı duyan "ben"i, yağmurlu bir anın gerilimiyle yakalarız. Tabiattan, gerçek hayattan kaçan insanın aşka sığınma arzusu

konu edilmektedir. Burada yıldızlar şairin hayallerini temsil etmektedir. Yıldızların düşmesi ise hayallerin sönmesi anlamına gelir. Bu da imkânsız aşktan kaynaklanır, "ben"in çırpınışını hazırlar.

Şiirin ikinci bölümünde çırpınış belirginlik kazanır. "ben", yalnızlık anını, sevgili hayaliyle birleştirerek dikkatlere sunar:

"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" (S. 9)

Yukarıda, gece vakti yağmurdan kaçan bir insanın görüntüsü yer almaktadır. İlk kısımda sevgiliye seslenilmektedir. Gece vakti duyulan çarpıntı, ya yürek çarpıntısıdır ya da sokakta duyulan bir sesin yankısıdır. Sevgilinin duyduğu çarpıntı, şairin yaşadığı ıstıraptan ve gerilimden kaynaklanmaktadır. Eğer yukarıdaki ilk iki mısra bir arada düşünülürse, sevgilinin duyduğu çarpıntının, şairin yağmurdan kaçarken çıkardığı ayak sesleri olduğu anlaşılır. Yani yürek çarpıntısı ile sokaktaki hızlı ayak sesleri arasında bir ilişki kurulmuştur. Yağmurdan kaçma olayı ilk mısrada sevgili, üçüncü mısrada mekân, dördüncü mısrada da zaman nezdinde ele alınmaktadır. Yukarıdaki bölüm bütün olarak değerlendirildiğinde, kendinden kaçan, korkuyla yaşayan "ben"le, onu bekleyen sevgilisinin hâli görülür. Sevgilinin hâli, "ben"in tahminleriyle anlatılmaktadır. Sevgili, geceleri çarpıntı duymasıyla, "ben"i anlayamamasıyla, içlenip gizli gizli ağlamasıyla vardır. "Yalnızsam" kelimesi, şiirin genelinde ele alınırsa, "ben"in çevresine uyumsuzluğunu ifade eder. "yanılmışsam" ise, kararsızlık ve arayış içinde bulunan "ben"i dikkat-

lere sunar. Yukarıdaki son mısralar, kendisini anlayacak birinin yardımına muhtaç bu insanın seyahat tutkusunu ve kaçış mecburiyetini dile getirmektedir. Yağmur, seyahati, serüveni, uzak diyarlara gitmeyi temsil etmektedir. Yalnız burada serüven ve kaçış, istekten değil mecburiyetten kaynaklanmış gibi gösterilmektedir. Denilebilir ki bu şiirde, hayatı kararsızlık içinde ele alan insanla, onun hayalleri ve aşkıyla karşılaşmaktayız. Doğru olanın sevgiliye dönmekte yattığını bilen insan; içinde kopan fırtınalarla, hayâllere doğru yol almaktadır. Şiirin genel havasından, bu insanı korku, cinayet ve tedirginliklerin beklediğini anlamak mümkündür. Yağmur da, onu, değişkenliklere taşıyacak sembol durumundadır.

Kaçış, arayış, gerilim, aşkla çerçevelenmiş "ben"; Büyük İstifham Üzerinde şiirlerinde daha net bir şekilde belirir. Büyük İstifham Üzerinde ilk yayınlandığı zaman, *"bu şiirleri Suna Su için yazdım"* ibaresiyle çıkmıştır. (*Seçilmiş Hikayeler*, sayı: 29, Haziran 1954, S. 13-16) Şair, ilk baskıya almadığı bu şiiri, ikinci baskıya alırken, yukarıdaki ibareyi de kaldırır. Bu şiirlerde, çeşitli duygularla şekillenmiş "ben"in aşkıyla beraber, varlık problemi de irdelenir.

İlk şiir Şimdi Sen Olsan, sevgili hasretinin "ben"e düşündürdüklerini konu alır. Düşünme, yağmurlu bir ana rastlamaktadır. Yağmur, duyguların ortaya çıkmasına, sevgilinin hatırlanmasına sebep olmuştur. Pencerenin önünde yağmuru ve tabiatı seyreden "ben", kainâtı ve insanı çeşitli sorularla değerlendirmeye çalışır:

"dünden bugüne çektiklerin eksilmedi dedi yağmur bana
eksilmeyecek dedi bugünden yarına
bir hiçliğin koynunda istifham gibi büyüyeceksin
sual sorduğun herşey senden sual soracak
bitirdim sandığın vakit başladığını göreceksin" (S. 14)

İstifham; sorma öğrenmek için sorma manasını taşır. "Dünden bugüne" acı çektiğini yağmurdan öğrenen "ben", hayata

ve tabiata geçmişin getirdiği karamsarlıkla bakmaktadır. İkinci mısrada görüldüğü gibi, karamsarlığa yağmur zemin hazırlamaktadır. Her şeyin "hiçlik"e doğru gidişi de hayatın anlamsızlığını belirtmektedir. Ayrıca yukarıdaki mısralarda kainâtın bilinmeyenlerle dolu olduğu, her sonun başlangıcı hazırladığı, başlangıçların da sona yöneldiği dile getirilmektedir. Hayatın anlamsızlığı, şiirin son bölümünde aşkın yokluğuna bağlanır:

"yağmurun altında insanlar biçimsizdiler
şimdi sen olsan ortalık şenlenecekti
sanki birdenbire ışıklar yanacaktı
oysa ben içimdeki kandili söndürecektim" (S. 15)

Sevgili ile birlikte olma zamanı ve ayrılık anları "ben"in hayatı bakışını da farkılaştırmaktadır. Yukarıdaki ilk mısrada, tabiatı anlamsızlık içinde değerlendiren "ben"; sevgili ile hayata neşe içinde bakacaktır. Yukarıdaki mısralarda "biçimsiz" kelimesiyle karanlığın kastedildiğini varsayarsak, karanlık ve ışık imajlarının çatışması da dikkati çekmektedir. Sevgili, karanlığa bulaşmış "ben"i ışığa taşıyacaktır. "İçimdeki kandil" söz grubu ,"ben"in iç hesaplaşmaya yöneldiğini bildirmekle beraber, dini çağrıştıran bir sembol olarak da düşünülebilir. Sevgili, "ben"i iç hesaplaşmalarından kurtaran rolündedir. Denilebilir ki, aşk ve inanma problemi, yukarıdaki şiirde, "ben"deki etkileri ile gözler önüne serilmektedir. İnanma problemi aşksız ve aşkla birlikte olmak üzere ikiye ayrılmaktadır.

Büyük İstifham Üzerinde'nin ikincisi Gözlerimi Kapasam şiirinde de aşk ve inanma problemi yönlendirici durumundadır. Şiirin ilk üç bölümü "ben"in, sevgilisiyle kurduğu bir hayale ayrılmıştır. Yaşanan aşk karamsardır, gariptir. Şiir boyunca dört kez tekrarlanan "gözlerimi kapasam" sözleri, "ben"i hayaller ve düşüncelerle başbaşa bırakır. Bu da şairin sevgiye muhtaç bir insanı dikkatlere sunmasına zemin hazırlar. Fakat seçilen kelimeler aşkı imkânsız kılmaktadır: "karanlığın dibi", "bütün seslerini öldürse", "günün yirmi dört saatını öldürsek", "boğaz-

lasak", "avuçlayıp kalbimi koparsa". Bu kelime ve kelime grupları korku içersinde "askıda yaşayan" insanı hatırlatmaktadır. Bunlar, hayata kötümser bakışın da ifadesidirler. Yaşanan aşk da belirsiz, pervasız ve mekânsızdır; dolayısıyla da imkânsızdır. İnanma problemi, yaşadığı hayat şartları ve aşk; şiirde bir insanda bütünleşerek karşımıza çıkmaktadır. Şiirin son bölümü bu birleşimi dile getirmektedir:

"gözlerimi kapasam
rüzgârın kapıları derhal açılacak
dağbaşlarının temkinli sessizliğiyle sonsuzluğu
dinliyeceğiz" (S. 18)

İnsan gözlerini kapayınca çeşitli düşüncelere dalar, hayaller kurar, geniş manasında da rüyalar görür. "Gözlerimi kapasam", bir bakıma diğer mısraların ortaya çıkması için sebep olarak kullanılmıştır. "Dağbaşı" ve "rüzgâr" kelimeleri birlikte ele alındığında, korkulu bir sessizlik akla gelir. Bu korkulu sessizlik insanı kainât üzerinde düşünmeye sevk eder. Tabiat sessizliğiyle insan zihninin varlık problemi üzerinde yoğunlaşmasını hazırlamıştır. Şiirin bundan sonraki kısmında inanma problemi ileri boyutta irdelenmektedir. Şairin dini istismar edenlere isyanına kadar varmaktadır.

Attilâ İlhan, bu düşüncelere şiirinde niçin yer verdiğini Meraklısı İçin Notlar'da anlatmaktadır:

> "soru sormadan inanmamak gerektiğini söylüyorum. sadece inanca dayalı kurtuluş çareleri, yeni mistitizmler getiriyor. oysa akılcı olmak şart. bu da, bilimsel kuşkuyu haklı kılar. ama sürekli soru sormanın kararsızlığına dayanabilmek de zordur." (İlhan, 1991: 98)

Buradan hareketle, Attilâ İlhan'ın bu şiiri ilk baskıya almamasını izah edebiliriz. Şair, inanma ihtiyacı içersinde düşüncelerini, inananları akılla hareket etmedikleri için suçlayarak dile getirmektedir. İşte bu sebeple Attilâ İlhan'ın, Büyük İstifham Üzerinde şiirlerini tepkiden çekindiği için yayınlamadığını düşünüyoruz. Yayınlamama sebeplerinden bir diğeri de Suna Su

ile olan ilişkiden kaynaklanabilir. Attilâ İlhan, Meraklısı İçin Notlar'da, şiirleri ilk baskıya almamayı, "özel saydığım için" diyerek izah etmektedir. (İlhan, 1991: 98) Bu şiirlerde aşkıyla inanma ihtiyacını birleştirme ve birlikte düşünme yoluna giden şair; işlediği aşk teması yanında, dine karşı da isyankâr bir tavır almıştır.

Attilâ İlhan; insan, kainât ve varlık problemini aşka ait duygularla birlikte sunmaya Büyük İstifham Üzerinde'nin üçüncü şiiri İki Elin Kızıl Kanda Olsa'da da devam eder. Bu şiirde, asıl mesaj, bir oyun hâlinde sergilenmektedir:

"sökülüp
salkım salkım leylekler gelirse
ilkbahar olur
kül mavinin yanına kirli sarı gelirse
sonbahar
sen benim yanıma gelirsen
kıyamet olur" (S. 19)

Yukarıdaki mısralarda aşk ve tabiata ait düşünceler tevriyeli bir tarzda işlenmektedir. Aşk temasının işlendiğini kabul edersek, sevgili ile "ben"in kavuşmalarının imkânsızlığının sergilendiğini söyleyebiliriz. Fakat şiiri tabiat ve varlık problemi açısından ele alırsak değişik sonuçlarla karşılaşırız. "Sökülmek"; gizli kalmış, örtülü nesnelerin ortaya çıkması anlamına gelir. Şiirde bir doğuşu simgelemektedir. Aslında var olanın ortaya çıkışı demektir. "Sökülmek", "salkım salkım"la birlikte düşünülürse, bitki canlanmasını akla getirir. Leylekler ise, daima gökyüzü ile birlikte düşünülmüşlerdir. O hâlde gökyüzü ile yeryüzüne ait unsurların birleşimi söz konusudur. Bu birleşim yeryüzü ile gökyüzünün İlkbahar'daki görünüşüdür. Yeryüzüne ait "salkım salkım" ve "sökülmek" kelimeleri, gökyüzüne ait "leylekler" kelimesiyle birleşince oluşumun adı ilkbahar'dır. "Kül mavi" gökyüzünün, "kirli sarı" da yeryüzünün sonbahardaki görünüşüdür. Yere ve göğe ait bu unsurların birleşimi ise sonbahar'ı

hazırlar. Zaman ve tabiat yeryüzüne ve gökyüzüne ait unsurların birleşimiyle şekil kazanır, değişir. "Sen benim yanıma gelirsen" mısraındaki "sen" gökyüzüne, "ben" de yeryüzüne aittir. "Sen", Allah manâsında da kullanılmış olabilir. Bunu "kıyamet" kelimesinden çıkarmak da mümkündür. Böylece yerle göğün birleşmesi herşeyin sonunu hazırlayacaktır. Bütün bunları aşk çevresinde ele alırsak, imkânsız bir aşkın anlatıldığını da söyleyebiliriz. Öyle zannediyoruz ki Attilâ İlhan, hem imkânsız aşkı, hem de varlık problemiyle ilgili düşüncelerini bir arada dile getirmektedir.

İki Elin Kızıl Kanda Olsa şiirinin devamında, yine imkânsız aşkın yarattığı sevgili imajı, tabiat olayları ve gökyüzü âlemi vardır:

"bir damla gözyaşı okyanus boşluklarını doldurur
senin gözyaşların beş kıtayı eritirler
hünerli ellerin yeni bir dünya yaratırlar
gözlerimden milyonlarca yıldız çoğaltırsın
milyonlarca defa bakabilmem için
geceleri sana bir saniyede" (S. 19)

Yukarıdaki mısralarda insani vasıflarla tanıtılanın insanüstü özellikleriyle karşılaşırız. Gözyaşı, insana ait bir olaydır. Fakat bir damla gözyaşının okyanus boşluklarını doldurması, bir olağanüstülüğü dikkatlere sunar. Burada, kadının en büyük silahı olan gözyaşı da önemlidir. Şair, bu anlamı da kullanmış olabilir. Beş kıta sözü dünya için kullanılmıştır. Gözyaşının beş kıtayı eritmesi dünyaüstü bir varlığı çağrıştırır. Bu, gökyüzündedir ve Allah'tır. Zaten yeni bir dünya yaratmak da ancak ona mahsustur. Buradan Allah ile sevgili arasında bir benzerlik arandığını söyleyebiliriz. Bu da, Attilâ İlhan'ın, Büyük İstifham Üzerinde şiirlerinde, mistisizme yöneldiğini gösterir. Sen gökyüzündedir. İnsanlar Allah'ı gökyüzünde ararlar. Gökyüzüne ulaşmak için yıldızları geçmek gerekir. Yıldızlar Allah ile insanlar arasında bir yerdedirler. İnsanların gözleriyle çok şeyi görmesi Allah'ı

arama düşüncesiyle izah edilmektedir. Bu da çok güzel bir hüsn-i talil sanatıdır. Bunlarla birlikte güçlü, kudretli ve etkileyici bir sevgilinin varlığı daima hissedilmektedir. Şiirde, kafasına takılan varlık problemiyle ilgili sorulara cevap bulmakta zorluk çeken insanın, dünyayı kendine göre yorumlamaya çalışması vardır. Bir insanın iç hesaplaşması, dünyadaki yerini tayin etme çabası olarak değerlendirebileceğimiz şiirde; Tevrat ve İncil'den bahsedilmesi, "ölüm" kavramının çağrışımlarının ele alınması, tabiatı ve kainâtı yorumlama gayretleri, "istifham" bunalımından kurtulmak isteyen "ben"i dikkatlere sunar.

Büyük İstifham Üzerinde şiirlerinde sona yaklaşılınca, Attilâ İlhan'ın aşk temasını ön plana çıkardığını görmekteyiz. Sen Olmadığın Vakit adlı şiir, "ben"in, yalnızlık anında, kendisini sevgiliyle ve sevgilisiz değerlendirmesini konu almaktadır. Sevgili, "ben"i hayata bağlayan unsur olarak karşımıza çıkar. "Sen olmadığın vakit ben de olmuyorum" mısraı, "büyük yalnızlığım" söz grubuyla birlikte ele alınınca, kendini aşkla varsayan bir insan ortaya çıkar. "Sen Olmadığın Vakit"in son bölümünde, uzak ve egzotik mekânlarda sevgilinin başına gelen bir felâket dile getirilir. Bu; "ben"in özlemini duyduğu uzak diyarların, kaptan hayatının, sevgiliyle uyuşmazlığını da gözler önüne sermektedir. Bu kanaatimiz şairin, *Sisler Bulvarı*'ndan itibaren karşımıza çıkan insan tipinden ve bu insanın özlemlerinden kaynaklanmaktadır. Aslında şiirin son bölümündeki sevgili, diğer şiirlerde karşımıza çıkan sevgili tipinden farklıdır. Buna rağmen, "ben"in sevgilisiz zamanları, yani serüven anları, şiddet doludur, karanlıktır denilebilir. Burada "ben"in sevgilisiz yaşamak mecburiyetinde olduğu hayatla, sevgiliyle mutlu olduğu anların, "ben"deki çatışmasını görmekteyiz.

Son şiir Değil mi ki..., şüphe ve sevgi kavramlarının çatışması üzerine kurulmuştur:

"şehrin üstünde tozlu bir ay silkinmektedir
mevsim yaz olmuş sonbahar olmuş ne umurum

değil mi ki o büyük istifhamın üzerindeyiz
birbirimizi seviyoruz
ve sevgimizden şüphe ediyoruz" (S. 24)

"Tozlu ay" tabiatın berrak görünmeyişini, şüpheli, istifhamlarla dolu hâli ifade eder. Aynı zamanda üzüntülü, bedbin, amaçsız bir insanın ruh hâlini ortaya kor. İkinci mısrada karşımıza çıkan umursamazlık da bu kanaatimizi doğrulamaktadır. Bunların sebebi "büyük istifham üzerindeyiz" söz grubunda belirtilmektedir. Bu da öyle zannediyoruz ki, varlık problemiyle ilgili cevap bulunamayan soruların getirdiği iç sıkıntısıdır. Ayrıca, bu şiir için, birbirine yaklaşmaktan çekinen şüpheli sevgililerin aşkını dile getirmektedir diyebiliriz.

Attilâ İlhan, Büyük İstifham Üzerinde şiirlerinde, "ben"i, varlık problemi ve aşka ait düşüncelerin çatışmalarıyla karşımıza çıkarmaktadır. Daha doğrusu düşüncelerle duyguların çatışması sunulmaktadır. Bazen da kainâtla sevgili birlikte ele alınmış, tevriyeye başvurulmuştur. "Ben"in iç hesaplaşmaları olarak düşünülebilecek bu çatışmaları aşağıdaki şekilde şemalaştırmak mümkündür:

Ben				
Korku	K	Ölüm	İmkânsız	Varlık Problemi
Bilinmeyene Yöneliş	A	Tabiat	A	(Duygusal Bağ)
Akıl	İ	(İnanma İhtiyacı)	Ş	Aşırı Bağlanma
Şüphe	N	Allah'ı Arama	K	Arayış
	AT			Yaşama Tarzı Farklılığı

"Ben"in kainât üzerine düşüncelerinin ön plana çıktığı Büyük İstifham Üzerinde şiirlerinden, imkânsız aşk temi de varlığını sürdürmektedir. İmkânsız aşk şairi olarak da ünlenen Attilâ İlhan'ın, bu ünvana ulaşmasında önemli şiirlerinden biri de

Üçüncü Şahsın Şiiri'dir. Aşk olayının iki kişi arasında cereyan ettiğini varsayarsak, şiirin başlığı, vak'a dışındaki bir insanı düşündürür. Üçüncü şahıs, olayı yaşayan iki şahıs arasında geçenleri yorumlayan, veya şahıslardan birine ilgi duyandır.

İşte Üçüncü Şahsın Şiiri, bu perspektiften olaya bakan bir insanın dikkatiyle kaleme alınmıştır. Bunu bir kıskançlık şiiri olarak değerlendirmek de mümkündür. Fakat kıskanan insanın aczi, kıskançlığın yarattığı kaosu ortadan kaldırmaktadır. "Ben"in sevdiğini başkasıyla görmesi ve kendisini aşk olayının dışında değerlendirmesi, şiirin temelini oluşturmaktadır:

"gözlerin gözlerime değince
felâketim olurdu ağlardım
beni sevmiyordun bilirdim
bir sevdiğin vardı duyardım
çöp gibi bir oğlan ipince
hayırsızın biriydi fikrimce
ne vakit karşımda görsem
öldüreceğimden korkardım
felâketim olurdu ağlardım" (S. 25)

Aşkta en önemli fonksiyonu gözler yüklenirler. Gözlerde anlatılan ifadeler, aşkın başlangıcını ve sonucunu belirlerler. Burada "üçüncü şahıs"la, sevgilinin göz göze gelmeleri felâketi hazırlamaktadır. Felâket, yalnızca "üçüncü şahıs", yani "ben" içindir. Sevgilinin sevdiği vardır, "ben" sevilmemektedir. Dördüncü mısradan itibaren, sevgili tarafından sevilen şahsın, "ben" açısından görünümüyle karşılaşırız. "Üçüncü şahsın" olayı değerlendirmesinde kin, kıskançlık ve bastırılamayan tek yönle imkânsız bir aşkın getirdiği ruh hâli vardır. Zaten şiir de "üçüncü şahsın", aşk olayının kendisinde yarattığı olumsuz etkiyi dile getirmektedir. Bütün bunlar bir çırpınışı hazırlamaktadır. Sevgilinin birlikte olduğu şahsı kötülemek, hattâ onu öldürmeye kalkışmak bu çırpınışın ifadesidir. Daha doğrusu "üçüncü şahsın" çaresizlikle şekillenmiş ruh hâlini aksettirir.

Şiirin ikinci bölümünde uzaktan sevgilisini seyreden "ben"in üzüntüsünü ve acısını görürüz. "Üşürdüm içim ürperirdi" mısraı, kavuşamamanın ve vazgeçememenin ifadesi olması bakımından önemlidir. "İçim ürperirdi" söz grubu, dışa aksetmeyen, kendi içinde eriyen, uzaktan uzağa bir aşkı belirtmek için kullanılmıştır. Ayrıca burada, Attilâ İlhan şiirinin aşk mevsimi sonbahar'a ait unsurların bulunduğunu da görmekteyiz. Şiirde şahıslar arasındaki ilişkileri şöyle gösterebiliriz:

Ben		
	Kıskançlık	
K		A
İ		Ş
N		K
İpince oğlan	Aşk	Sevgili

Son bölümde ise sevgili ve âşıkı arasındaki ilişki anlatılmaktadır. "Ben", bu ilişkiyi yorumlamakta, kinini belirtmektedir. Bunlardan başka, Sisler Bulvarı'ndan itibaren karşılaştığımız serüven tutkunu, gerilim dolu mizaç da, "akşamlar bir roman gibi biterdi", "jezabel kan içinde yatardı" gibi mısralarda hissettirilmektedir.

Üçüncü Şahsın Şiiri'nde, büyük şehirlerin yaşantısına ayak uyduramayan insanların ıstırabının da hissedildiğini söyleyebiliriz. Şehir hayatına yabancı, içine kapanık insan tipini burada yakalamak mümkündür. Uğur Mumcu, Üçüncü Şahsın Şiiri'ni, aşk ve kıskançlıktan ziyade bu açıdan yorumlamaktadır. Attilâ İlhan'ın bu şiiri "büyük kentlerde okumaya gelen Anadolu çocuklarının içine düştükleri yalnızlıklarının, çaresizliklerinin duygusal titreşimlerinden yola koyulup" kaleme aldığını belirtmektedir. (Mumcu, 1981)

Aşka bağlanma ihtiyacı, Yağmur Kaçağı şiirlerinin ilkinden itibaren dikkati çekmektedir. *Duvar*'dan itibaren karşılaştığımız

Zehra için kaleme alınan Zehra Kardelin de sevgiliye medhiye olarak değerlendirilebilecek bir aşk şiiridir.

Yağmur Kaçağı şiirlerin başlangıçtan itibaren zaman olarak sonbahar ve eylül, zamanı simgeleyen unsur olarak da yağmur kullanılmaktadır. Gerilim ve serüven tutkusunun getirdiği yaşama tarzıyla şekillenen insanın aşk dünyası da, imkânsızlıktan dolayı, hüznü simgeleyen eylülle özdeştirilmiştir.

Bulvardia

Bu bölümdeki şiirlerde Paris izlenimleri anlatılmaktadır. Bulvardia, *Sisler Bulvarı*'nın Başka Yerde Olmak bölümüyle, seyahat izlenimlerini anlatması bakımından benzemektedir. Fakat her iki bölüme ait şiirler gerek söyleyiş, gerekse şekil bakımından farklılık göstermektedir. Beş şiirden oluşan bölümde, bütün şiir başlıklarının yabancı dilde kelimelerden seçilmesi dikkat çekicidir.

Bölümün son şiiri Maria Missakian'dır. Maria Missakian, şahıs itibariyle Paris kaynaklı olmasına rağmen, şiirin Paris izlenimleri serisiyle fazla ilgisi bulunduğunu söylemek zordur. Bu kanaatimize söyleyişteki farklılık ve şiirin konusu sebep olmaktadır. Şiirde "ben"in, bir başka mekândaki insanı düşünürek duyduğu üzüntü vardır. *"Yüksekkaldırım'da bir akşam / maria missakian'ı düşündüm"* mısraları, "ben"in İstanbul'da oluşunu, sevgilinin de başka bir mekânda, büyük ihtimalle Paris'te bulunuşunu bildirir. Attilâ İlhan'ın şiirinde sonbahar ve yağmur varsa, orada kesinlikle aşk da vardır. Ve bu aşk kesin çizgilerle imkânsızdır. Şiirin ilk bölümünde Maria Missakian'ı düşünmek üzüntüyü ve acıyı davet etmektedir. "Ben", "kalbimi sıkı tutmasam" mısraıyla, aşkın acısına karşı direnme gücünü göstermektedir.

İkinci bölümde "ben"in Maria Missakian'a kavuşma arzusu dile getirilir. "Ben", Maria Missakian için yapabileceklerini sıraladıktan sonra, "gelse göğsüne kapansam" mısraı ile de, aşk karşısındaki zayıflığını, teslimiyet arzusunu belirtir. Üçüncü bö-

lüm "ben"in, sevgiliyle tasarladığı ütopik hayata ve kendisini acındırmasına ayrılmıştır:

"gece gölgesine sokulsam
gökyüzünde bulutlar büyüseler
yağmuru dinlesem anlatsam
şimşekler kırılıp dökülseler
bizi sokaklarda bıraksalar
leylekler üşüyüp gitseler
dönüp arkalarına bakmadan" (S. 61)

Yukarıdaki mısralar korku içinde yaşayan, hürriyete hasret bir insanı hatırlatmaktadır. Gerilimi yaşayan Maria Missakian'dır, gerilime ortak olmak isteyen "ben"dir. "Gece" gerilimi belirtmek için kullanılmıştır. "Gölgesine sokulsam" söz grubu "gece" ile birlikte, "ben"in gerilime katılma isteğini ortaya kor. Yağmur, şimşekler, leylekler gökyüzünü hatırlatan unsurlardır. Sokaklarda yalnız kalan "ben" ve sevgilisi, gökyüzüyle baş başadır. Sonbahara ait bu gökyüzü unsurları, tabiata ait görüntü sunmak amacıyla kullanılmış olabilirler. Şiir, Maria Missakian'a ait korkuyu ve gerilimi dile getirmektedir.

Attilâ İlhan'ın Meraklısı İçin Notlar'da, Maria Missakian hakkında verdiği bilgi, şiirin sunduğu manzarayı belirginleştirmektedir:

> "bu da imkânsız bir aşk. paris çevresine yerleşmiş bir ermeni ailesinin, orada doğmuş kızı. kökenleri türkiye'li. bir zamanların güzel yıldızı maria montez'e benzerdi. rex sinemasında maria montez'in bir filmine götürmüştüm, cıvar koltuklardaki seyircilerin şaşkınlığı hiç gözlerimin önünden gitmez. yoksuldu. quartier latin'de bir mağazada tezgahtarlık yapıyordu. istanbul'a dönünce onu getirmek istedim, o da çok istiyordu bunu, ne var ki şimdi ayrıntısını unuttuğum bazı bürokratik engellerden türkiye'ye giremiyor." (İlhan, 1991: 104)

Bu bilgiler ışığında, şiirin konusunun şairin hayatından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Gerilime ortak olma problemi ise, İstanbul'a getirme macerasıyla birlikte düşünülebilir. Attilâ

İlhan, Maria Missakian'la olan ilişkisini ve onu Türkiye'ye getirme gayretlerini *Varlık*'ta kaleme aldığı Aşk Derdiyle Hoşem yazısında geniş ölçüde ele almaktadır. (Geniş Bilgi İçin Bk: İlhan 1967: 4-5)

Acı Ninni

Yağmur Kaçağı'nın üçüncü ve son bölümü Acı Ninni adını taşır. Buradaki şiirlerde, toplumsal temalar ağırlıktadır. *Sisler Bulvarı*'ndaki Bursa'dan Yaylımateş ve Barakmuslu Mezarlığı bölümlerinin devamı durumundadır. Zaten şiirlerin hemen hemen aynı tarihlerde kaleme alınmış olmaları da bunu göstermektedir. Ayrıca Acı Ninni bölümündeki şiirlerde, halk edebiyatına ait unsurların çokluğu da dikkati çekmektedir. Attilâ İlhan, "ben"e yönelik temalarla toplumsal temaları esas alan şiirleri aynı dönemde yazmıştır. Bu, şairin sanat anlayışının iki yönlü ilerleyişini düşündürmektedir. Şairin kendisi de Meraklısı İçin Notlar'da, iki yönlülüğü halktan kopmamaya bağlar:

> "hayatımın hiçbir aşamasında halktan, halkın sorunlarından koptuğum söylenemez. örnek mi, alın yağmur kaçağı'nın acı ninni bölümünü. o sıralar bireyci şiirler yazmakla suçlanıyorum, bilen bilmeyen duygusallıkla duyguculuğu karıştırıyor, beni şâiranelikle itham ediyor. oysa aynı tarihlerde, öbürleriyle birlikte bu bölümdeki şiirleri de yazmışım ki, ayaklarımın ne kadar yerde olduğunun canlı tanıkları." (İlhan, 1991: 104)

Denilebilir ki, bu bölümdeki şiirler, *Duvar* çizgisinin devamı durumundadır.

Attilâ İlhan, Acı Ninni bölümündeki şiirlerde dikkatini Anadolu insanına yöneltmiştir. İbrahim'in Yıldızı adlı şiirde, Anadolu'nun bir köyündeki çoban konu edilmiştir. Çoban İbrahim'in kendi içinde yaşadığı cinsellik, Anadolu'ya has tabiat şartları ve yaşama zorlukları ile birlikte dile getirilmektedir. Şiirde, Anadolu insanının cinsellik anlayışını ve kadın zevkini görmek de mümkündür. Bu şiir, Attilâ İlhan'ın şiirlerinde ilk defa cinselliği kullanması bakımından da önemlidir.

Acı Ninni, aynı adı taşıyan bölümün içersinde farklı bir şiir olarak dikkati çekmektedir. Şiir büyük bir mekânın sessizliğini, uyku hâlini konu almaktadır. Birinci bölümde sessizliğe bürünmüş olan şehre bakan insan vardır. Sessizlik, uyku ile ifade edilmiştir. Bu bölümde rüyalar büyüsün sözünden başka hiçbir olumlu fiil yoktur. Bu uyku ile birlikte düşünülmelidir. Şiirin ikinci ve üçüncü bölümlerinde İstanbul'un içlerine doğru gidilir. Şiir, sanki gece vakti gökyüzünden İstanbul'u seyreden birisi tarafından nakledilmektedir. Bu bakış açısı kullanılarak kaleme alınmıştır da diyebiliriz. Dördüncü bölümde mekândan insana geçilmiştir. Gece hizmeti veren "biletçi şerif ali", "kontrol şevket" gibi insanlarla karşılaşmaktayız. Son bölümde ise insanların rüyasına girilir. Her şey insanların rüyalarında gizlidir. *"Ümidlerini bir hazine gibi saklıyorlar / saklasınlar uyusun ümidleri büyüsün"* mısraları insanların rüyalarını anlatmaktan ziyade, tepkisizliğin belirtilmesine, susturulmuşluğa hizmet eder. Şair, insanların sessizliğini mekânla birlikte ele almaktadır. Bunu, siyasal baskıların getirdiği sessizlik olarak da düşünebiliriz.

Acı Ninni adlı şiir, söyleyiş olarak bölümün diğer şiirlerinden ayrılmasına rağmen, konu olarak toplumsal problemleri dile getirdiği için, bölümle bir noktada uyuşmaktadır. Bölümün diğer şiirlerinde halk edebiyatına ait söyleyişi kullanan şairin, burada İstanbul'u anlattığı için bu söyleyişe başvurmamıştır.

Ben Sana Mecburum

Ben Sana Mecburum 1960 yılında Ataç Kitabevi yayınları arasında çıkar. Bu yıllarda, Sosyal Realizm tartışmaları sona ermiş, Mavi hareketi de İkinci Yeni'ye karışıp silinmiştir. Attilâ İlhan'ın ismi etrafında, sinema çevresi hariç, *Sisler Bulvarı* ve *Yağmur Kaçağı*'nda olduğu kadar tartışmalar söz konusu değildir.

Askıda Yaşamak

Bu bölümdeki şiirlerde, başlıktan da anlaşılacağı gibi, gerilim ön plandadır. Gerilimin iki kaynağı vardır. Bunlardan birincisi, *Sisler Bulvarı*'nda itibaren karşılaştığımız serüven tutkunu "ben"in yaşama tarzıdır. İkincisi ise, siyasal baskılardan bunalmış, hürriyet özlemi içersinde haykıran şairdir. Bu sebeplerden ikincisinin ilkini doğurduğu da düşünülebilir. Zaten Attilâ İlhan'ın, "ben"e ait duyguları anlatırken siyasal baskıları ve toplumsal problemleri sezdirmesi de bunu göstermektedir.

Çareyi kaçışta bulan arayış içindeki insanın yaşadığı gerilimin; toplumsal ıstıraplardan mı, kaçış ve arayış sonunda bulaştığı karanlık ve esrarengiz işlerden mi kaynaklandığı tartışma konusudur. Şiirlerde kaçış, arayış ruh hâli ve aşkların gerilimi doğurduğu söylenmektedir.

Bu bölümdeki ilk şiir İstanbul Ağrısı'dır. İstanbul Ağrısı ilk yayınlandığında "Ofuna of lan Mırç, ofuna of birader!.." ibaresiyle çıkmıştır. (*Seçilmiş Hikâyeler*, C. 10, Sayı: 30, Temmuz 1954, S. 33-35) Şiir kitaba alınırken, yukarıdaki ibare de kaldırılmıştır. Attilâ İlhan'ın kaleme aldığı İstanbul şiirlerinde (Kirli Yüzlü Melekler, Yangın Gecesi, Acı Ninni), mekâna dair güzellikler ve tabiat tasvirleri yerine, karanlık işlere bulaşmış insanın İstanbul'la ilişkisi, İstanbul'u değerlendirmesi esastır. Bu şiirde de, isyankâr ruh hâline sahip "ben"in İstanbul'la ilgili duyguları ve izlenimleri üzerinde durulmuştur. Bir bakıma, "ben"in ruh hâli mekâna aksetmektedir. Yani gerilimle şekillenmiş "ben", mekânı da bu gerilime ortak etmektedir. Bir yandan da mekânla hesaplaşma dikkati çekmektedir. "ben", olumsuzluklara, acılara rağmen İstanbul'a bağlıdır.

"ben"le İstanbul arasındaki ilişki geçmişe dayanmaktadır. Bu ilişkinin hâldeki görünüşü şiirin konusunu teşkil etmektedir. Şiirde sık sık tekrarlanan "eğer yine istanbul'san" sözleri, "ben"in

istanbul'la geçmişten gelen bağlantısını ortaya koymaktadır. Bu ilişki, "ben"i de geçmişin hızlı, gerilim dolu hayatına götürecektir:

"sen
eğer yine istanbul'san
yine kan köpüklü cehennem sarmaşıkları büyüteceğim
pançak pançak şiirler tüküreceğim
demek yine ben" (S. 11)

Bu mısralar da gösteriyor ki, "ben", İstanbul'la geçmişteki beraberliğinde karanlık bir dönem yaşamıştır. Şimdi de aynı dönemi, getirdiği ruh hâliyle yaşamaya hazırdır. "Cehennem sarmaşıkları büyüteceğim", "pançak pançak şiirler tüküreceğim" söz grupları; mücadele etmek için kalemiyle, ruhuyla hazır bir insanı dikkatlere sunar. Burada, şairin toplumcu yönünün ön plana çıkarıldığını söyleyebiliriz.

Daha sonra "ben"in, geçmişteki İstanbul izlenimlerini ve İstanbul'dan ayrı kaldığı yıllardaki hasretini görmekteyiz. Yıllar "ben"i İstanbul'a daha çok bağlamıştır:

"kulaklarımdan kan fışkırıncaya kadar
yine senin emrindeyim
utanmasam
gözlerimi damla damla kadehime damlatarak
kendimi yani şu bildiğin attilâ ilhan'ı
zehirleyebilirim" (S. 12)

"Kulaklarımdan kan fışkırıncaya kadar" söz grubu, acının son haddinin ifadesidir. Son hadde kadar emre itaat, kayıtsız şartsız bağlılığın belirtisidir. Bu da bizi mekânla insanı birbirine bağlayan unsurlar üzerinde düşünmeye sevk eder. "Gözlerimi damla damla kadehime damlatarak" söz grubu fedakârlığın derecesi ile birlikte intiharı akla getirmektedir. "Utanmasam" sözü, bu mısralarda sitemin varlığını da düşündürür. Sitem sevilene yapılır. Öyle zannediyoruz ki, şiirdeki mesaj da sitem sözcüğünün arkasında gizlidir.

Şiirin daha sonraki kısımlarında ise, mekâna olan bağlılığın geçmişi üzerinde durulur. Bütün bunlarda askıda yaşamayı seven

insanın, böyle insanları barındıran mekâna karşı sevgisi söz konusudur. Yalnız "ben"in İstanbul'a sevgisi, biraz da İstanbul'un egzotikliğinden kaynaklanmaktadır. Çünkü İstanbul'dan sunulan görüntüler, şehrin karanlık manzaralarından seçilmiştir. Bu görüntüler genellikle insan manzaralarıdır. "ben" de, geçmişte yaşadığı gerilim anlarını hatırlar. *"Peki ya ben / ya mısralarını dört renkli duvar afişleri gibi boy boy / gümrük duvarlarına yapıştıran yolcu abbas"* mısraları, hem "ben"in mekânda geçmişteki toplumcu mücadelesini, hem de mekândaki gerilim boyutlarını dikkatlere sunar.

İstanbul Ağrısı adlı şiir, Attilâ İlhan'ın hayatının bir dönemini de aksettirmektedir. Şiirde şairin üniversite öğreniminin ilk yıllarındaki İstanbul hayatından izler vardır. Paris'ten döndükten sonra İstanbul'a bakışı da şiirin konusudur. Elbette bu düşüncelerimize, şairin hayatını göz önüne alarak varıyoruz. Bu arada İstanbul'un, insanların hayatında, yaşamasında meydana getirdiği değişikliklere rağmen sevilmesinin, tutku hâline gelmesinin mesajı da verilmektedir.

"ben", geçmişten tanıdığı ve maceralara sürüklendiği İstanbul'u yâd etmeye, bu mekânla ilgili geçmiş izlenimlerini sunmaya diğer şiirlerinde de devam eder. Askıda Yaşamak bölümünün ikinci şiiri Yorgun Serüvenci'de, "ben"in dış dünyaya bakışı ve yorumuyla karşılaşmaktayız. Dış dünyaya "ben" cephesinden bakış, çağrışımlarla yön kazanmaktadır. İlk bölüm "ben"in su içmesiyle başlamaktadır:

"ben yeşil bir su içtim onsekiz
emirgân'da içtim temmuz'da
bütün karadeniz akıyordu
rüzgâr çözülmüştü ay yoktu
işte ben klor içtim onsekiz
bıyıklarımdan damlata damlata
büyük rezilliğimizi içtim" (S. 16)

Su'ya "yeşil" sıfatı yüklenmiştir. Yeşil su, içki olarak değerlendirileceği gibi, "ben"in tehlikelere sürüklendiği ilk an olarak da düşünülebilir. Veya tabiata ait görünüşün suya aksetmiş hâli de olabilir. "Büyük rezilliğimiz" sözü, rüzgârın çözülmüşlüğü, ay'sızlık gibi tabiata ait görünüşler ile birlikte "ben"in içki içme ihtimalini kuvvetlendirmektedir. "Ben"in Emirgân'da dövülme gibi tehlikelerle karşılaştığı, bu sebeple tabiatı farklı yorumladığı, hattâ bir dereden klorlu su içtiği söylenebilir. "Ben", suyu bıyıklarından damlata damlata içmektedir. Bu içme şekliyle suya "büyük rezilliğimiz" anlamını yüklemek arasında bir ilşki vardır. "Onsekiz" sözüyle de yaş kastedilmektedir. Denilebilir ki "ben yeşil bir su içtim onsekiz" mısraı, geçmişte yaşanan ve hatırlanması istenmeyen kötü bir olay için kullanılmıştır.

Şiirin ikinci bölümünde "ben"in dünyasına girilir. Burada "ben"in zaman, mekân ve kendisiyle olan çelişkisi üzerinde durulmaktadır. Zaman ve mekân, "ben"le olan ilişkileri nisbetiyle karşımıza çıkarlar. Yani "ben"in yaşadığı gerilimi tamamlarlar. Şiirin bu kısmı, gerilimin boyutlarını konu almaktadır. Ayrıca burada karşılaştığımız "şimdi git onbeş yıl önce gel" mısraı, "ben"in kendi geçmişiyle hâli mukayese ettiğini ve geçmişe sığındığını gösterir. Gemiciler kahvesinin mekân olarak seçilmesi, korku ve gerilimin yönlendirdiği "ben"in "kaptan" kimliğini ortaya kor; seyahat tutkunu, serüvenci kişiliğini sezdirir.

Şiirin üçüncü bölümünde, daha önce korkuyla çevrelenen "ben"in telâşını görürüz. Dış dünyadan alınan unsurlar "ben"in ruh hâlini açıklamakta kullanılmaktadır. Dış dünya, "ben"in telâşını ve korkusunu artırmaktadır. Bunlar "elektrikli gitar", "aseton kokuları", "kadın sesi", "fosforlu saat kadranları", "akşam gazeteleri"dir. Dış dünyanın "ben"i etkileyen bu unsurları, aynı zamanda gerilimi artırmaktadırlar.

"ben"in gerilim dışına çıkarak, kendi dünyasını anlatması şiirin dördüncü bölümündedir:

"sen bakma bulutlandığıma onsekiz

s.o.s. ne demek biliyorum unutmadım
çanların kimin için çaldığını unutmadım
yeşil bir su içmedim ki şekersiz
klor kokuyor klor elim ayağım
dinamit kasalarına giriyorum
fransız afrikası'nda iş arıyorum
cezayir'de kurşuna diziliyorum
ölüm sarhoşluğundan bıkmadım" (S. 17)

"Bulutlanmak" ağlamak anlamında kullanılmıştır. "ben"in ağlaması "s.o.s."tan ve çalan çanlardan kaynaklanmaktadır. Bu da toplumcu mücadele üzerindeki baskıyı sezdirmektedir. "Çanların kimin için çaldığını unutmadım" sözleri, geçmişteki haksızlıklar ve toplumcuları esas alan baskıyı belirtmektedir. "ben"in "ne yaptığımı biliyorum" edasıyla söylediği sözler, geçmişte olduğu gibi toplumcu mücadeleyi devam ettirdiği şeklinde de yorumlanabilir. Hattâ *"fransız afrikası'nda iş arıyorum / cezayir'de kurşuna diziliyorum"* mısraları, "ben"in toplumcu mücadeleyi başka mekânlarda devam ettirdiğini hissettirmektedir. "Ölüm sarhoşluğundan bıkmadım" mısraı da, "ben"in toplumcu mücadeledeki kararlılığını ve gerilimden korkmadığını gösterir. "ben", gerilimi bir yaşama tarzı olarak kabul etmiş gibidir. Elbette ki temelinde toplumcu mücadele yattığı takdirde.

Şiirin son bölümünde ise "ben", hayatla ölüm arasındaki çizgiyi yok sayar. Cesaretli bir kişi olduğunu ortaya kor. *"Kafesinden çıkar yürek diye taşıdığın / köprülerini at gemilerini batır"* mısraları, tepkisizliğe tepki mahiyetindedir. Denilebilir ki bu bölümde herkes, baskılara karşı toplumcu mücadeleye davet edilir.

Askıda Yaşamak bölümünde şiirlerin tümüne, gerilim içersindeki insan yön vermektedir. Gerilimin yanında, bu insanın duyguları, hayata ve topluma bakış açısı da önemli rol oynamaktadır. Attilâ İlhan, Askıda Yaşamak bölümünde, ilk defa "ben"i dikkatlere sunduğu hâlde aşkı ikinci plana itmiştir. Bununla şairin, fertle toplumu bütünleştirdiğini söylemek de mümkündür. Zaten Attilâ İlhan da, yapmış olduğu bir mülâkatta, dikkatlere

sunduğu bu insanla memleketin durumunu bütünleştirdiğini ifade etmektedir. Şair 1955-1960 dönemini kastederek şunları söylemektedir:

> "Birinci Cumhuriyet'in bu son beş yılı bir bunalım dönemi oldu: Ekonomi yönünden çöktük. Siyasette özgürlüklerin çiğnenmesine, yeni bir dikta rejimine yöneldik. Bunlara paralel olarak, günlük yaşamamız her dakikası askıda bir yaşama, bütün ömrümüz geleceği garantisiz bir serüven halini aldı. Koşullar kızıştıkça, ağırlaştıkça; kişiler arası ilişkiler keskinleşiyor, paralayıcı, düşmanca özellikler kazanıyordu. Belirli bir toplumsal düzenin, bireyleri, bu çıldırtıcı gerilim ortasında çırpına çırpına aşındırıp ufaladığını, kirlettiğini elimizle tutar gibiydik. Ben bir yanımla işte bu durumları, bu durumların kişilerini ve psikolojilerini yazmağa heveslendim. Önceden, belki biraz daha bireysel bir plânda girişmiş olduğumu bir işi yaymağa, kapsamını genişletmeğe uğraştım. Ben Sana Mecburum'da, 'Askıda Yaşamak' ve 'Tension a Smyrne' bölümleri işte bu çeşit şiirlerle kurulmuştur." (Kurdakul, 1960)

Tension a Smyrne

Bu bölümdeki şiirler, Askıda Yaşamak bölümünün devamı gibidir. Yalnız Askıda Yaşamak'ta (Büyük Yolların Haydudu'ndaki mekân değişiklikleri sebebiyle adı geçen İzmir sayılmazsa) gerilimin mekânı İstanbul, Tension a Smyrne de İzmir'dir. "Ben" artık İzmir'dedir. Attilâ İlhan'ın hayatıyla birlikte şiiri değerlendirdiğimizde, şiirlerin hayatı aksettiren bir ayna olduğu görülmektedir. *Sisler Bulvarı*'nda Başka Yerde Olmak ve Kaptan bölümlerinde karşımıza çıkan serüven tutkunu, devamlı kaçış ve arayış içersindeki, gerilimi bir yaşama tarzı olarak kabul eden insan Attilâ İlhan'ın kendisidir. Tension a Smyrne şiirlerinde de, İzmir'i mekân edinen, fakat devamlı kaçışı arzulayan, polisle başı dertte, tehlike içersindeki insanla karşılaşırız.

Gerilimle beraber şiirlerde zaman kavramı da önemli rol oynamaya başlamıştır. Çünkü gerilim, zamanla korkunun birleşimidir.

Attilâ İlhan, 24-61 adlı şiirde, gerilimle birlikte, yeraltı dünyasına has yaşantıyı da hissettirir. 24-61, nöbetçi emniyet müdürlüğünün telefon numarasıdır. Böyle bir telefon numarasının başlık olarak seçilmesi, "ben"in başının polisle dertte olduğunu gösterir. Ya da, ölümü bekleyen, öldüğü zaman da polisin haberdar olmasını isteyen durumunu gözler önüne serer. Şiirde "ben"in esrarengiz, sonu belirsiz bir rendavuya gidecek olması, ikinci kanaatin isabetli olduğunu ortaya kor. Şiir, randavuya gidecek "ben"in, geride bıraktığı arkadaşına talimatlarından oluşmaktadır. Gerilim, belirsizliğin getirdiği korkuyla anlatılmaktadır. Bununla da, bir bakıma sinemayla uğraşmanın getirdiği avantajlar kullanılmaktadır. Gerilimin, hareketin, korkunun ve yeraltı dünyasına has esrarengizliğin hâkimiyeti, ister istemez, Attilâ İlhan'ın o yıllardaki sinemayla dolu dünyasını hatırlatır.

Serüvenler ve maceralarla dolu hayatın, "ben"in aşk dünyasıyla çatışması da Ağustos Çıkmazı adlı şiirde ele alınır. Ağustos Çıkmazı adlı şiir, Attilâ İlhan'ın kendi kendisiyle hesaplaşmasını konu almaktadır. İki Attilâ İlhan tipi vardır. Bunlardan birisi evlenip, çoluk çocuğa karışarak herkes gibi düzen içersinde yaşamak istemektedir. Diğeri serüvenlere, yolculuklara tutsak olmuştur. Biri herkes gibi olmayı, diğeri "aleladenin haricinde" olmayı benimsemektedir. İşte, görünüşte farklı bu iki insanın birbiriyle çatışması, "ben"in iç kavgasıdır. Şiir, bir sevgilinin Attilâ İlhan'la aşk konusunda, anlaşamaması olarak da değerlendirilebilir. Anlaşamama veya aşkta imkânsızlığa sebep olan da yaşama tarzı farklılığıdır. Serüven tutkunu kişilik, her iki hâlde de ayrılığı, farklılaşmayı hazırlamaktadır.

Tension a Smyrne şiirlerinde, Askıda Yaşamak bölümünde İstanbul'daki hayatını ve yaşadığı ölüm korkusunu gördüğümüz "ben"in, İzmir'de yaşadığı gerilim konu edilmektedir. Gerilim İzmir'e değil, şahsa mahsustur. Bir bakıma şahıs gerilimi mekâna taşımaktadır. Şiirlerinde kendini, yaşadıklarını anlatan Attilâ İlhan; bu bölümde, biraz da şiirin konusu dolayısıyla, sinemaya has hareketliliği de şiire taşımıştır. Gerilimden dolayı zaman unsurunun da önemli bir fonksiyon yüklendiğini görmekteyiz. Bölümde Sen Burda Bir Yabancısın ile Ağustos Çıkmazı diğer şiirlerden az da olsa farklıdır.

Memleket Havası

Bölüm tek tek numaralandırılmış onaltı şiirden oluşmaktadır. Şiirler ilk yayınlandıklarında Bir Kuva-yı Milliyeci'nin Anadolu Notları adı altında çıkmıştır. (Dost, C. 1, Sayı: 4, Ocak 1958, S. 12-14) Şiirler dergide seri hâlinde yayınlanmıştır.) Şiirlerin tümü -ikinci hariç- şekil bakımından aynıdır. Serbest tarzda kırık mısralardan meydana gelmektedir. Anadolu insanının tabiat şartları, iklim zorlukları ile mücadelesi anlatılmakta; Anadolu'daki insan gerçeğine temas edilmekte, İkinci Kuva-yı Milliye'nin Anadolu insanıyla gerçekleştirilebileceği vurgulanmaktadır. Söyleyiş olarak, Anadolu halkını anlatmanın da etkisiyle, halk dilinin egemen olduğunu belirtmeliyiz. *Duvar*'da Çukurova bölgesi insanını Gavurdağları'ndan Rivayet bölümüyle tanıtan şair, burada Erzincan ve çevresinin problemlerini ve insanlarını tanıtmaya gayret etmektedir.

Gavurdağları'ndan Rivayet ve Memleket Havası şiirleri evvela konu bakımından birbirinden farklıdırlar. Birinde Kurtuluş Savaşı'ndaki hürriyet mücadelesi konu edilmekte, diğerinde ise Anadolu halkının ayakta durabilme mücadelesi ve yaşama tarzı zorlukları dile getirilmektedir.

Memleket Havası şiirlerini, Anadolu halkının destanı olarak değerlendirmek de mümkündür. Bu şiirler Attilâ İlhan'ın

Erzincan'da askerlik yaptığı dönemin (1956-1957) ürünleridir. Şair, bu vesileyle Anadolu insanını tanıma imkânı bulmuştur. Aydınla halk arasındaki derin uçurumu bizzat kendi tecrübeleriyle yakalamıştır. Attilâ İlhan, Memleket Havası şiirlerinde dile getirdiği düşüncelerini, Türk aydını ile ilgili çeşitli yazılarında (*Aydınlar Savaşı*, İst. 1991) ve televizyon dizisi *Yarın Artık Bugündür*'de de vurgulamaktadır.

Halk arasında dilden dile dolaşan bir efsane, onbirinci şiir Kalpaklı Süvari'ye konu olmuştur. Geceleri, Erzincan taraflarında kalpaklı bir süvari, darda kalmış halkın yardımına koşmaktadır. Köylüler tarafından söylenen kahramanlık hikâyeleri tesiriyle kaleme alınan bu şiirde, insanlara yardım eden, olağanüstü güçlerle donatılmış, kerâmet sahibi, efsanevi bir kişilikle karşılaşmaktayız.

"köylüler böyle diyorlar
gecenin arkasında bir yerde
ufaldıkça gaz lambaları
nehrin omuzlarına yaslanıp yaslı ve dindar
yalnızlıktan soğumuş dağlar
kalpaklı bir süvari dolaşırmış gizlilerde
yatsıları
kemal paşa'dır diyorlar" (S. 74)

Gizlilerde dolaşan "Kalpaklı Süvari", şiirin daha önceki kısımlarında Erzincan dolaylarında yaptığı iyiliklerle görmüştük. Bu bize Robin Hood'u hatırlatmaktadır. Şair, halk arasına sızmış bir kahramanı, halka ait anlatma tarzı olan efsaneyi andıran bir söyleyişle kaleme almıştır. Bölümün şimdiye kadarki şiirlerinde, Anadolu'yu insanı ve tabiatıyla anlatmaya çalışan şairin, bir kahraman ortaya çıkardığını görmekteyiz. Kahramanın olağanüstü olması, yardımseverliği ve tevazusu, başlatılmak istenen Anadolu hareketinin liderliğini düşündürür. Denilebilir ki, Attilâ İlhan, bu şiirde başlatmayı tasarladağı hareketin liderini seçmiştir. Bu liderin "Kemal Paşa", daha doğrusu Atatürk adıy-

la anılması da; hem bir hayranlığın ifadesidir, hem de liderin benzetme yoluyla Atatürk vasfında olması dileğidir.

İmkânsız Aşk

Ben Sana Mecburum'un on şiirden oluşan dördüncü bölümü İmkânsız Aşk adını taşır. Askıda Yaşamak ve Tension a Smyrne bölümlerinde İstanbul ve İzmir'de "ben"in yaşadığı gerilimi konu edinen Attilâ İlhan; Memleket Havası'nda dikkatini Anadolu'ya yöneltir. "ben"in hâkim olduğu şiirlerde toplumsal olanı sezdiren şair, Anadolu insanını işlediği şiirlerde mesajını netleştirir. Aşk, Attilâ İlhan'ın, özellikle "ben"in dünyasını anlattığı şiirlerde ön plana çıkmaktadır. Fakat, *Ben Sana Mecburum*'un ilk iki bölümünde gerilimin arkasında yer almıştır. *Sisler Bulvarı* ve *Yağmur Kaçağı* şiirlerinde "ben"i bütün olarak ele alan ve bir şiirde bütün özelliklerini dile getirmeye çalışan Attilâ İlhan; burada "ben"in dünyasını aksettiren gerilim ve aşk kavramlarının her biri için bir bölüm tahsis etmiştir. Aşk için tahsis edilen bölüm ise İmkânsız Aşk diye adlandırılmıştır. Attilâ İlhan'ın şiirlerinde, aşkın imkânsızlaşması, büyük ekseriyetle yaşama tarzı farklılığından kaynaklanmaktadır. Bu şiirlerde şehrin gerilimi içersinde bocalayan insanların kavuşma zorlukları işlenmiştir.

Kitaba adını veren *Ben Sana Mecburum* şiirinde, etkileyici bir aşkla karşılaşmaktayız. Başlıktan da anlaşılacağı gibi yaşamayı aşkla değerlendirme söz konusudur. Zaten "mecburum" sözü bir gerekliliğin ifadesidir. Bu sözün arkasında ölüm, mücadele, hayat kavramları gizlidir. Şiir, bu duyguların belirtilmesiyle başlamaktadır:

"ben sana mecburum bilemezsin
adını mıh gibi aklımda tutuyorum
büyüdükçe büyüyor gözlerin
ben sana mecburum bilemezsin
içimi seninle ısıtıyorum" (S. 100)

Yukarıdaki mısralarda "mecburum" sözünün sebepleri üzerinde durulmaktadır. "Mıh" çivinin daha büyüğüne verilen addır. Yer etmek, çakılı olmak mânâlarını taşır. Sevgilinin adının "mıh" gibi akılda tutulması, kuvvetle yer etmiş, kalıcı bir sevgiyi hatırlatır. "Mıh", beyni tamamen etkisi altına almıştır. "Büyüdükçe büyüyor gözlerin" mısraı, "mıh"la etki altına alınan beynin sonucudur. Gözler, "ben"in bütün dünyasına hâkim durumdadır. "Büyümek" sözü, sevginin gittikçe etkisini artırdığını belirtir. Çünkü gözler aşkta en önemli fonksiyonu yüklenirler. "İçimi seninle ısıtıyorum" mısraı da, "ben"in yaşama gücünün kaynağı hakkında bilgi verir. Yukarıdaki mısralarda, sevgilinin, beyni ve benliği ablukaya alışı anlatılmaktadır. Şair, "mıh" ve "ısıtma" benzetmelerini kullanarak, aşkın sınırlarını, etkileme gücünü belirtmek istemiştir.

Şiirin ikinci bölümünde sevgilinin yokluğuyla "ben"in ruh hâlinde meydana gelen değişiklikleri görürüz. Aşktan önceki ve sonraki hâl arasındaki farklılık en çok "bu şehir o eski istanbul mudur" mısraında kendini göstermektedir. Karanlıkta bulutların parçalanması ve sokak lambasının birdenbire yanması, "ben"in gerilim dolu dünyasını hatırlatır. Sevgilinin olmaması, hayatın anlamsızlaşmasını hazırlamıştır. Hüznü simgeleyen yağmur ve sonbahar unsurları da "ben"in ruh hâlini tamamlar mahiyettedir.

Hüzün içersindeki insanın aşk dolayısıyla yaşadığı ıstırap da üçüncü bölümde dile getirilmektedir:

"sevmek kimi zaman rezilce korkuludur
insan bir akşamüstü ansızın yorulur
tutsak ustura ağzında yaşamaktan
kimi zaman ellerini kırar tutkusu
birkaç hayat çıkarır yaşamasından
hangi kapıyı çalsa kimi zaman
arkasında yalnızlığın hınzır uğultusu" (S. 100)

Yukarıdaki mısralarda, gerilim içersindeki yalnız "ben"in aşk kavramına bakışı vardır. "Ustura ağzında yaşamak", ölüm korkusu ve gerilimle birlikte serüven dolu bir hayatı ifade için kullanılmıştır. Zaten bu mısralarda da gerilimle aşk arasındaki çatışma esastır. Yalnızlık, gerilim ve aşk; "ben" bu üçgen arasında bocalamaktadır.

Ben Sana Mecburum adlı şiirin ilk ve son bölümünü genel değerlendirme olarak ele alırsak; ikinci bölümde aşkın oluşmasına zemin hazırlayan ve "ben"in ruh hâlini aksettiren tabiatın, üçüncü bölümde "ben"e ait kavram kargaşasının anlatıldığını söyleyebiliriz. "ben"in içinde bulunduğu şartlar, aşkın imkânsızlaşmasını hazırlamaktadır. Dördüncü bölümde, artık aşka karar vermiş insanla karşılaşırız. Aslında burada da bocalayan insan vardır. Fakat "sana kullanılmamış bir gök getirsem" mısraı, aşkı ön plana çıkarmaktadır. "ben"in kendi dünyasında yaşadığı çelişki ve kararsızlık da "ne yapsam ne tutsam nereye gitsem" mısraında verilmektedir.

Şiirin beşinci bölümü sevgiliye ayrılmıştır. Sevgilinin "ben"den uzaktaki görünüşü varsayımlarla ortaya konmaktadır:

"belki haziran'da mavi benekli çocuksun
ah seni bilmiyor kimseler bilmiyor
bir şilep sızıyor ıssız gözlerinden
belki yeşilköy'de uçağa biniyorsun
bütün ıslanmışsın tüylerin ürperiyor
belki körsün kırılmışsın telâş içindesin
kötü rüzgâr saçlarını götürüyor" (S. 101)

"Belki", söylenenlerin tahmin niteliğinde olduğunu belirtir. Ayrıca, anlatılanların belleğe yerleşmiş bir insana ait hayaller oluşunu ortaya kor. *"Ah seni bilmiyor kimseler bilmiyor"*u saymazsak, yukarıdaki mısralarda sevgilinin geçmişteki, hâldeki ve gelecekteki görünüşü anlatılmaktadır diyebiliriz. *"Belki haziran'da mavi benekli çocuksun / bir şilep sızıyor ıssız gözlerinden"* mısralarında sevgilinin geçmişe ait hâli; *"belki yeşilköy'de uçağa biniyorsun / bütün ıslanmışsın tüylerin ürperiyor"* mısralarında hâldeki durumu; *"bel-*

ki körsün kırılmışsın telâş içindesin / kötü rüzgâr saçlarını götürüyor" mısralarında da gelecekle ilgili varsayımlar gözler önüne serilmektedir. Geçmiş, hâl ve geleceği sunan mısraların ilkinde zaman dilimi içersindeki görünüş ve aksiyon dile getirilmiş, ikincilerde fiziki özellikler gösterilmiştir. "Haziran'da mavi benekli çocuk", "yeşilköy'de uçağa bin"mek, "körsün kırılmışsın telâş içindesin" söz grupları şiir içersinde zaman fonksiyonu yüklenmektedirler. Bu söz gruplarında, yine şiir içersinde yüklendikleri mânâ bakımından, hareket ve iş anlamları da sezilmektedir. "Bir şilep sızıyor ıssız gözlerinden", "ıslanmışsın tüylerin ürperiyor", "kötü rüzgâr saçlarını götürüyor" söz grupları da, insanın fiziğinde meydana gelen oluşumları ve değişmeleri belirtmektedir. Denilebilir ki, yukarıdaki mısralar, belli bir düzen içersinde düşünülerek yerleştirilmiştir. Yukarıdaki mısraların "ben"in değişken ruh hâlini ifade ettiği de düşünülebilir.

Şiirin son bölümü, tıpkı ilk bölümdeki gibi, sevgiliye bağlanma gereksinimini ele alır. "Ne vakit bir yaşamak düşünsem / sus deyip adınla başlıyorum" mısraları, "ben"in gelecekle ilgili endişeleridir. Gelecek, ilk defa gelecek bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla serüven tutkunu insanın durulduğu akla gelmektedir. Fakat "bu kurtlar sofrasında belki zor" mısraında da belirtildiği gibi, yaşama tarzı ve bulaştığı gerilim buna imkân vermemektedir.

Yaşama Tarzı		**Sevgili**
Gerilim	B	Tutku
Ölüm Korkusu	E	Düzenli Yaşama Arzusu
Serüven Tutkusu	N	Şiddetli Bağlılık

Ben Sana Mecburum adlı şiir, "ben"in yaşama tarzıyla ve aşkının çatışmasının doğurduğu ruh hâlini dikkatlere sunmaktadır. Bir bakıma aşkla yaşama tarzı mücadele hâlindedir.

İmkânsız Aşk bölümünün tümüne yayılan bu çatışmanın, Ben Sana Mecburum'daki galibi aşktır.

Sevgiliyle beraber yaşanan korku dolu zaman dilimi Üç Tenha Köpek şiirinde verilmiştir. Sabiha ve "ben"in hayatı korku, karanlık ve gece ile şekillenmiştir. Sabiha ve "ben"i tamamlayıcı üçüncü unsur ise "yağmur hazırlığı"dır. Yağmur, Attilâ İlhan'ın diğer şiirlerinde olduğu gibi, hem hüznü simgelemekte hem de insana ait özelliklerle karşımıza çıkmaktadır. Yalnız burada "yağmur hazırlığı" söz grubunun, beklenen bir tehlike, kopacak bir fırtına anlamında kullanıldığını söyleyebiliriz. Yalnızlık içersinde kalan Sabiha ve "ben"le tabiatın bütünleşmesi olarak da düşünülebilir. "Yağmur hazırlığı" söz grubu, şiir boyunca birlikte kullanıldığı "şimşek çakması", "bir daha bir daha", "sonbahar", "eylül" gibi sözlerle tabiata ait görünüşün canlanmasına da hizmet etmektedir. Sabiha ve "ben"in yaşamak istediği aşk; belirsizlik ve gerilim engelleriyle karşılaşmaktadır. "Nasılsa yaşatmazlar", "karakollarda korkuların gürültüsü", "eylül çakallarından kaçıp gizlenerek" gibi söz grupları gerilim ve korku dolu bekleyişi gözler önüne sererler.

Üç Tenha Köpek'te ilk bölüm "ben", Sabiha ve "yağmur hazırlığı"nın tabiattaki görünüşlerine; ikinci bölüm korku, kaçış ve yalnızlık sebeplerine; son bölüm ise kaçmaktan yorulmuş bitkin hâllerine ve teslimiyetlerine ayrılmıştır. Bu görünüşüyle şiir "ben" ve Sabiha'nın romanı olarak değerlendirilebilir. Şiirdeki "üç tenha köpek" benzetmesi "ben", Sabiha ve "yağmur hazırlığı" için yapılmıştır; gecenin geç vakitlerindeki sokak yalnızlığını ifade etmektedir.

İmkânsız Aşk bölümünde "ben"in aşk maceralarıyla karşılaşmaktayız. Bunların hepsi, gerek yaşama tarzı farklılığından, gerek ulaşamama probleminden, gerekse ölüm korkusu sebebiyle imkânsıza doğru gitmektedir. Dikkati çeken bir başka husus, "ben"in değişmemesi yanında, sevgililerin farklılık göstermesidir.

"Ben", sevgililerin bazısıyla aşk yaşamakta, bazısıyla ayrılmış, bazısını bir defa görüp tutulmuş, bazısını da uzaktan uzağa sevmektedir. Her şiirin bünyesi içersinde de, o aşka bütün ruhuyla bağlıdır. Biz, "ben"in sevgili konusunda bu kadar değişkenlik göstermesini, ruh hâlindeki fırtınalarla, serüvenci kişiliğiyle izah etmeyi uygun buluyoruz.

Cehennem Dairesi

Ben Sana Mecburum'un beşinci ve son bölümü Cehennem Dairesi adını taşır. Kitabın toplumsal ciheti, belirgin bir tarzda bu bölümdeki şiirlerde sergilenmektedir. "Ben", şiirlerin içersinden çekilmiştir. Attilâ İlhan, Cehennem Dairesi şiirlerinin muhtevası ve şiirlerindeki iki yönlülük üzerine, Meraklısı İçin Notlar'da şunları söyler:

> "ben bir yandan toplumcu militanın gerilimli yaşantısını başka bir düzeye transpose ederek yazadurayım. bir yandan da siyasal özgürlük şiirleri yazmaktan geri durmuyordum. cehennem dairesi şiirleri işte bu şiirlerdir." (İlhan, 1992: 171)

Attilâ İlhan, Cehennem Dairesi şiirlerinde, tarihi de hareket noktası almaktadır. Tarih, toplumsal mesajın iletilmesine yardımcı olmaktadır. Tarihin ,hürriyet düşüncesinin sunulmasında anahtar vazifesi gördüğü de söylenebilir. Düşünce, araya sokuşturulan tarihsel olaylarla desteklenmekte, şiirsel zenginlik kazanmaktadır. Cehennem Dairesi'nin bir başka özelliği de farklı şekil denemelerini ihtiva etmesidir.

Askıda Yaşamak, Tension a Smyrne bölümlerinde toplumcu mücadeleden dolayı yaşadığı gerilimi sezdirilen; İmkânsız Aşk bölümünde yaşadığı hayat tarzından dolayı aşkta imkânsıza doğru giden "ben"le karşılaşmıştık. Aşkta imkânsızlaşmanın ve yaşanan gerilimin asıl sebebi, toplumcu düşünceden kaynaklanmaktadır. Ben Sana Mecburum kitabının ve Cehennem Dairesi bölümünün son şiiri Hürriyet ve İstiklâl Benim Karakterimdir'de, "ben", hürriyet mücadelesi veren, toplumcu bir kişilikle karşı-

mıza çıkar. Askıda Yaşamak ve Tension a Smyrne de "ben"in serüvenci kişiliğinin arkasında sezdirilen toplumcu düşünce, bu şiirde nettir. "Ben", bu şiirde hürriyetle bütünleşmiş bir kişilikte karşımıza çıkmaktadır. Burada, Mustafa Kemâl'in, şairce örnek alındığını da belirtmemiz gerekir.

Belâ Çiçeği

Belâ Çiçeği, Ocak 1962'de yayımlanmıştır. Çeşitli kaynaklarda ve kitabın diğer baskılarında ilk yayınlanma tarihi 1961 diye belirtilmektedir. Fakat bulduğumuz ilk baskının üzerinde "bu kitap 1962 yılı Ocak ayında Ekin Basımevi'nde basılmıştır" ibaresi bulunmaktadır. Attilâ İlhan'ın *Yağmur Kaçağı*'ndan sonra (1955) kaleme aldığı şiirlerin bir kısmı *Ben Sana Mecburum*'a girmiş, bir kısmı da (1961'de yazılanlarla birlikte) *Belâ Çiçeği*'nde yer almışlardır.

Attilâ İlhan'ın şiir çizgisi belirli damarlar hâlinde ilerlemektedir. Belâ Çiçeği bölümü de; *Sisler Bulvarı*'nda Başka Yerde Olmak ve Kaptan, *Yağmur Kaçağı*'nda Fabrika Durağı, *Ben Sana Mecburum*'da Askıda Yaşamak, Tension a Smyrne ve İmkânsız Aşk bölümleriyle belirlenen damarın devamı durumundadır. Buradaki şiirlerde de, büyük şehir hayatıyla insan arasındaki çelişkiler, karanlık işlerin getirdiği gerilim, kaçış arzusu, korku ve imkânsız aşk yer almaktadır.

Bölümün ilk şiiri olan Aysel Git Başımdan, gerilim ve serüven tutkusuyla aşkın çatışmasına ayrılmıştır. Ölüm korkusu içersindeki "ben", sevgilisinden ayrılmak istemektedir. Şiir, bu isteğin belirtilmesi şeklinde düzenlenmiştir:

"aysel git başımdan ben sana göre değilim
ölümün birden olacak seziyorum
hem kötüyüm karanlığım biraz çirkinim
aysel git başımdan istemiyorum
benim yağmurumda gezinemezsin üşürsün
dağıtır gecelerim sarışınlığını

uykularımı uyusan nasıl korkarsın
hiçbir dakikamı yaşyamazsın
aysel git başımdan ben sana göre değilim
benim için kirletme aydınlığını
hem kötüyüm karanlığım biraz çirkinim" (S. 9)

"Git başımdan" ile "ben sana göre değilim" söz grupları birlikte ele alındığında; birincisinde kovma, ikincisinde sebep belirtme vardır. "Git başımdan"ın, "ben sana göre değilim" ile sebebe bağlanması, muhataba verilen kıymeti de sezdirmektedir. Bunu, sevgiliden ayrılma isteği olarak belirtmek yerinde olur. Hemen peşinden gelen mısralar da, "git başımdan" sözüne sebep niteliğindedir. Ölüme yaklaşmış olmak "ben"in gizli güçlerden korkması ve "askıda yaşama"sının sonucudur. Kötülük insan ilişkilerini, karanlık yaşama tarzını, çirkin de "ben"in fiziki görüntüsünü sunmak amacıyla kullanılmıştır. Daha sonra da birlikte yaşamanın imkânsızlığı sıralanmaktadır. "Ben"in serüven tutkusunu simgeleyen yağmur gezememesi, korku ve gerilimle şekillenmiş gecelerin sevgilinin sarışınlığıyla uyumsuzluğu, korkunun uykuda kâbusa dönüşmesi ile beraberliğe taşınacak huzursuzluk, "ben"le sevgilinin birleşmesini imkânsız kılmaktadır. Yukarıdaki bölümde, ayrılma isteği, sebepler sıralandıktan sonra tekrarlanır.

İkinci bölümde, yaşama tarzı ve kişilik farklarının teferruatı verilir. Bir bakıma, sevgiliyi ayrılığa iknâ çabaları derinleştirilmektedir:

"ıslığımı denesen hemen düşürürsün
gözlerim hızlandırır tenhâlığını
yanlış şehirlere götürür trenlerim
ya ölmek ustalığını kazanırsın
ya korku biriktirmek yetisini
acılarım iyice bol gelir sana
sevincim bir türlü tutmaz sevincini
aysel git başımdan ben sana göre değilim
ümitsizliğimi olsun anlasana

hem kötüyüm karanlığım biraz çirkinim" (S. 10)

İknâ için yukarıda dile getirilen uyuşmazlıklar sıralanmaktadır. "Ben"in yaşadığı hayatla, sevgilinin hayal ettiği hayat arasında uçurum vardır. Islığın düşürülmesi, gözlerin tenhâlığı hızlandırması ve trenlerin yanlış şehirlere götürmesi; uyuşmazlık unsurları olarak düşünülebileceği gibi, "ben"e ait hayatın başka bir tarzda sergilenmesi olarak da değerlendirilebilirler. "Ben"in, ayrılma sebeblerini belirtirken, esrarengiz tavrını koruduğu da dikkati çekmektedir. "Korku biriktirmek yetisi" ve "acılarım iyice bol gelir sana" söz grupları; ölümü ensesinde hisseden, karanlık güçlerin esiri durumundaki bir insanı hatırlatmaktadır. Bunu "sevincim bir türlü tutmaz sevincini" mısraıyla birlikte ele aldığımız takdirde, arka planda, kendini toplumcu mücadeleye adamış bir insanın varlığını sezeriz. İster toplumcu mücadele sonucunda ortaya çıkan siyasal baskıdan, isterse serüven tutkunu kişiliğin karanlık işlere bulaşmasından kaynaklansın, gerilim, aşkta imkânsızlaşmayı hazırlamaktadır. "Ben", ayrılma arzusunu belirtirken, sevgiliyle gönül bağının devam ettiğine dair işaretler de vermektedir. Üçüncü bölümün sonunda yer alan itiraf mısraı hariç, yukarıdaki "ümitsizliğimi olsun anlasana" sözleri de, kalp itirazına rağmen ayrılma mecburiyetini ortaya koymaktadır.

"Aysel Git Başımdan" adlı şiirde, "ben"in sevgiliye ait duyguları, ilişkinin duygusal boyutları kademe kademe hissettirilmektedir. Şiirin son bölümünde mizaç farklılıkları dile getirilerek sevgiliyi iknâya devam edilir:

"sevindiğim anda sen üzülürsün
sonbahar uğultusu duymamışsın ki
içinden bir gemi kalkıp gitmemiş
uzak yalnızlık limanlarına
aykırı bir yolcuyum dünya geniş
büyük bir kulak çınlıyor içimdeki
çetrefil yolculuğum kesinleşmiş

sakın başka birşey getirme aklına
aysel git başımdan ben sana göre değilim
ölümüm birden olacak seziyorum
hem kötüyüm karanlığım biraz çirkinim
aysel git başımdan seni seviyorum" (S. 11)

Burada, "ben"in kaçış arzusuyla karşılaşmaktayız. Yani serüven tutkunu kişilik ön plana çıkmış, ayrılık sebebi olarak sunulmaktadır. "İçinden bir gemi kalkıp gitmemiş" sözleri, ruhun fırtınalara alışmış, arayış içersindeki hâlini ortaya kor. "Çetrefil yolculuğum kesinleşmiş" mısraı da, tehlikelere kucak açmış bir insanın tevekkülüdür. Bütün bunlar da sevgiliyle birlikte oluşturulacak düzenli bir hayata engeldir. Bu mısralarda, sevgiliyi üzmek istememe, onu koruma, tehlikelere bulaştırmama endişesi de hissettirilmektedir. Son mısradaki, sevgiliye karşı itiraf da, sevginin büyüklüğünü dikkatlere sunmaktadır. İlk bölümde yaşama tarzı farklılığı sebebiyle ayrılma arzusu, ikinci bölümde "ben"in yaşadığı gerilimi bildirerek ayrılma mecburiyeti, son bölümde ise sevgiliyi gerilimden uzak tutup koruma arzusuyla ayrılma ıstırabı ve itirafla karşılaşmaktayız. Bu tedrici ilerleme, okuyucuyu heyecanlandırma düşüncesinden de kaynaklanabilir.

Şiirde, "ben", gönlü ile yaşama tarzı arasında bocalamaktadır. Çünkü "ben"in gönlüyle, yaşama tarzı arasında uçurumlar vardır, uyuşmamaktadırlar.

AŞK	YAŞAMA TARZI			
Ben'in Ruh Hali				
Düzenli Bir Hayat				Gerilim
Mutlu Bir Aile	Gönül Bağı	B	İdeal	Korku
		E	Mecburiyet	Serüven
		N		Acı

Yukarıda tablolaştırmaya çalıştığımız çatışmalardan da anlaşılacağı gibi, Aysel Git Başımdan adlı şiirde, aşk ile yaşama tarzı arasında bocalayan "ben"in ruh hâlini görmekteyiz. Bu şiirde

dikkati çeken bir başka husus da, sevgilinin yapamayacaklarının anlatılmasıyla, aslında "ben"e ait özelliklerin sıralanmasıdır.

Şubat Yolcusu adlı şiirde de, "ben"in kendi kendisiyle hesaplaşması vardır. Serüven tutkunu, karanlığa bulaşmış, biraz da romantik insan analiz edilmektedir:

"seni kim çizebilir şubat yolcusu
yalnız akşam olsun karanlık olsun
ceplerinde bozuk bir bulut uğultusu
geceleyin dörtte bir ölüm korkusu
dörtte dört sabaha karşı yağmursun
seni kim çizebilir şubat yolcusu
bütün çizgileri bozuyorsun" (S. 18)

"Seni kim çizebilir" söz grubu, şahsiyetin bölünmesiyle izah edilebileceği gibi, "ben"e ait belirsizliği de dikkatlere sunmaktadır. "Şubat Yolcusu", serüven tutkunu kişilik için kullanılmıştır. Belirsizliği de, serüven tutkunu olma hazırlamıştır. "Ben"i dört eşit parçaya bölersek, bunlardan biri serüven tutkunu olması, diğer bir söyleyişle ruhundaki fırtınalardır. Bu da "şubat yolcusu" sözlerinde dile getirilmektedir. İkinci mısra bir isteğe ayrılmıştır. Akşam ve karanlık, gizlenme endişesini ortaya koymaktadır. Bu da "dörtte bir ölüm korkusu" ile birlikte, "ben"in yaşadığı gerilim içindir. "Ceplerinde bozuk bir bulut uğultusu" mısraında, "ben"in maddi durumu ile tabiata ait görüntü birlikte sunulmuştur. "Ceplerinde bozuk" söz grubu parasızlığın; "bozuk bir bulut uğultusu" da, daha sonraki mısralarda oluşacak yağmurun hazırlayıcısı olarak düşünülebilir. Burada da "ben"in, bir başka yönü olan parasızlığı konu edilmiştir. Dördüncü mısrada dile getirilen "ölüm korkusu" da, "ben"i şekillendiren bir başka unsurdur. Yağmur'la da, "ben"in duygusallığı, romantikliği belirtilmektedir. "Ben", birbirine zıt unsurlar olan aşk, serüven, gerilim ve parasızlıkla şekillenmiştir. Bunları kaçış, arayış, bunalım, ölüm korkusu ve aşk diye tanıtmak da mümkündür. Böyle bir insanı, kesin çizgilerle belirtmek oldukça zordur. "Bütün çizgileri bozuyorsun" sözleri

de, belirsizliğin ve şahsiyet bölünmelerinin boyutlarını ortaya koymaktadır.

Cinnet Çarşısı

Buradaki şiirlerde, Beyoğlu'ndaki eğlence hayatı, karanlık tiplerin maceraları, gizemli ve egzotik mekânların görünüşü konu alınmıştır. "Ben", Ömer Haybo adını alarak, bu mekânlara ait özelliklerle donatılmıştır. Bölümdeki şiirlerin bir kısmını, Attilâ İlhan'ın romanlarıyla, özellikle *Kurtlar Sofrası* ile beraber düşünmek yerinde olur. Zaten şiirlerle romanın kaleme alınma yılları da aşağı yukarı aynıdır. Şiirlerde, "ben"in çağrışımları, konuları belirlemektedir.

Cinnetsaray, *"ömer haybo'yu konforpalas oteli'ne almadılar: kravatı ve bağajı yoktu. üstelik ellerine karanlık bulaşmıştı. gece katibinin gözü tutmadı. almadı."* cümleleriyle başlamaktadır. Burada şiirsel bir anlatımın yanında vak'a da dikkati çekmektedir. Ayrıca bu cümlelerde, gece katibinin şüphesi ve Ömer Haybo'nun verdiği güvensizlik söz konusudur. Bu da mekâna hâkim olan esrarengizliği ve tehlikeyi akla getirir. Cinnetsaray'ı, olayların ve izlenimlerin farklılığı dolayısıyla on bölümde ele almak yerinde olur. Yukarıya aldığımız kısımdan da anlaşılacağı gibi, ilk bölümde, çeşitli sebeplerle yatacak yer bulamayan, yalnızlığın ve tedirgin ruh hâlinin bunalttığı Ömer Haybo'nun dinlenmek için otel araması konu alınmıştır. *"Geceye yenilmiş bir ömer haybo: sarhoş, parası boşalmış ve otelsiz"* sözleri, kahramanın hâldeki durumunu açıklamaktadır. Zaten ilk bölüm de Ömer Haybo'nun geçmişine ve hâldeki görünüşüne ayrılmıştır. Hâlde yaşadıkları da diğer bölümlerin konusunu oluşturmaktadır.

İkinci bölümde gece hayatına, gece hayatının mahmurluğunu barındıran otellere dair izlenimler vardır. Bu otellerde, insanların birbirine kuşku dolu yaklaşımını görmekteyiz.

> "Yarı geceden sonra beyoğlu'nda otel bulmak, hiç değilse altın dişlerini uzata uzata horlayan taşralı küçük tüccarların

odasını paylaşarak sabaha gidebilmek ne türlü zordur, bilirse bilenler bilir."

Bu cümle, şairin, daha doğrusu şiirlerde yaşadıkları sunulan "ben"in (burada Ömer Haybo) Beyoğlu'na ve gece hayatına ait tecrübesini ortaya koymaktadır. Aynı zamanda serüven dolu bir hayat hakkında da ipuçları vermektedir. Gerilim de, mensur şiir diyebileceğimiz Cinnetsaray'ın esas unsurlarından biridir. Otelde tabancanın yastığın altına konup uyunması, korkunun ve gerilimin ayrılmaz bir parça olduğunu gösterir. Burada, gece hayatı yaşayanların ve gece sokakta kalan insanların birbirlerinden kuşkulanmaları, güvensizlikleri ve yaşadıkları gerilim söz konusu edilmektedir.

Üçüncü bölümde, çeşitli sebeplerle İstanbul'a gelmiş, otelde yaşayan insanlar anlatılmaktadır:

"14, 18 ve 24 numaralı odalarda, beşer yıllık bekârlıklarını bozdurmaya gelmiş doğunun çilekeş memurları", "58 numaralı odada stuttgart'lı bir alman", "4 numaralı odayı, lafı adamakıllı bol, bahşişi adamakıllı kıt, erzurumlu bir politikacı kapatmış".

Birbiriyle ilgisiz bu insanları biraraya getiren oteldir. Bu insan çeşitlerinin yanında Ömer Haybo'ya da yer verilir. Sanki o, adım adım izlenmektedir. *"Ömer haybo defolup haylaz gecesini başka bir yerde boğmalıdır"* sözleri, onun gece macerasının devam ettiğini de belirtmektedir. Bu sözlerden sonra gece hayatı, oteller, düzenli aile hayatı, umutsuz insanların dünyası ile ilgili düşünceler yer almaktadır. İnsanların çaresizlikleri, yalnızlıkları üzerinde durulur.

Dördüncü bölümde şair, çaresiz insanları, Ömer Haybo nezdinde ele almaktadır:

"Her gece başkalarının pis kokulu trenine katılarak yepyeni (ama nasıl yepyeni, hiç görülmemiş) bir gelecek aramak! belki de bu ha ne dersiniz? belki de bu 'otel milleti' aslında geleceklerini ellerinden kaçırmış bir çeşit insan haşeratı."

Görüldüğü gibi şair idealsiz, gerilim içersindeki esrarengiz insanlar için hüküm verirken okuyucuyla bu konuyu tartışmayı da ihmâl etmemektedir. Bu bölümün sonunda da *"ben burada bir yabancıyım. yabancı olmadığın bir yer var mı ki ömer haybo?"* cümlesiyle kahramana bağlantı vardır. Bu da şairin Ömer Haybo'yu hareket noktası aldığını gösterir.

Beşinci bölüm tamamen otel yaşantısına ayrılmıştır. Otellerdeki günlük hayat ve buradaki insanların problemleri anlatılmaktadır. Şair, bununla yalnızlığı ve geceyi yaşayan insanların ıstırabını dile getirmektedir.

Bir sonraki bölümde yine Ömer Haybo vardır. O, artık yatacak bir otel bulmuştur. Burada, otelle bütünleşen bir Ömer Haybo'yla karşılaşmaktayız. Onun otelde kendi kendisiyle hesaplaşması *"ve o, ihtiyar köpek ve mekânsız kurd yani, az aydınlatılmış koridorlarda, cigara ve kızgın yağ kokan yemek salonlarında yanlış lanlış dolaşarak kendisini kendisiyle tanıştıracak bir bildik aranıyor. hepsi gitmişler."* cümlelerinde dikkatlere sunulmaktadır. Otel, hesaplaşmaya zemin hazırlamaktadır. "Az aydınlatılmış koridorlar", "cigara" ve "kızgın yağ kokan yemek salonları" gibi söz grupları; otelin özelliklerini aksettirirler. Ömer Haybo bu mekân içersinde, metinden de anlaşılacağı üzere, ihtişamlı geçmişini aramaktadır. "İhtiyar köpek", "mekânsız kurd" sözleri Ömer Haybo'ya aittir ve onun geçmişini anımsatmak gayesine hizmet etmektedirler. Ömer Haybo, yalnızlığın getirdiği ruh hâliyle geçmişini aramaktadır.

Yedinci bölümde karşımıza yeni bir kahraman çıkar: Abbas. Şair burada, önce geceye mahkumiyetin, oteli yaşamanın tanımını araştırır:

> "Oteli yaşamak, yaşamamak mı: kararlılık duygusunu kaybetmek, aileden soğumak, yarın kaygılarını sürgün etmek mi?"

Aile, gelecek ve kendine güven kavramlarıyla insanın yalnızlığı birlikte değerlendirilmektedir. İşte Abbas, bu tartışmanın

yapıldığı anda şair tarafından ortaya çıkartılır. Onun da tıpkı Ömer Haybo gibi geçmişi göz önüne getirilir:

> "Abbas bunu dengine getirip de, eğer milano'da borghese oteli'nde, ya da erzincan'da yenişehir palas'ta anlayamadıysa; ne yapıp yapıp, bu sefer ya bristol oteli'nin ya da garpalas'ın merdivenlerini ökçeleriyle mühürleye mühürleye anlayacaktır."

Görüldüğü gibi Abbas'ın geçmişte ve hâlde oteli yaşaması dikkatlere sunulmaktadır.

Bu bölümde şair tarafından "oteli yaşama" mecburiyeti tartışılmaktadır. Şair, "ben"in şikâyetlerini de ele almaktadır:

> "Biraz taşradan devrilmiş badem bıyıklı memurların bertafsil şikâyeti. biraz fakültelere gelmiş kalmış liman çocuklarının sinemaskop şikâyeti. fakat asıl büyük ve önemli kendi kurduğumuz ilişkiler düzenine bir yırtığından olsun bir türlü (hay allah kahretsin) sahiden katılıp acısı ve şenliğiyle ciddi ciddi yaşayamamak şikâyeti."

Burada, otelle bütünleşen insanların, oteli yaşama mecburiyeti aksettirilmektedir. Bunlarda toplumsal bir ıstıraba dikkat çekilmektedir.

Son bölümde Ömer Haybo ve Abbas bir arada düşünülür. Bunlar şairin Cinnetsaray'ın başlangıcından itibaren "otel yaşaması"nı anlatmak için izlediği iki kahramandır. Şair bu iki kahramanı şu şekilde karşılaştırır:

> "Biri dakikalarını sıkıştıra eze yaşayan (hem de it egoizmini yaşayan) otel yırtıcısı; ötekisi zaman ve uzaya, sağduyu ve sağbeğeni hâlinde dağılmış insan evcili. Birinin kopardığını öbürü bağlıyor. ömer haybo haklı ya da haksız (önemli değil) her zaman bir action'a bitişik, hiçbir zaman düşünceyle bağdaşamamış; abbas her zaman evlere şenlik bir düşünce doğurganlığını yaşıyor."

Kanaatimizce bu iki kahraman "ben"in iki değişik yönünün temsilcisidirler. Yani ikisi de "ben"dir. Bu kanaatimizi mensur şiirin sonunda yer alan *"hanginizden, ömer haybo'ya yani kendime telefon edebilirim? söyleyin bana, hanginizden?"* sözleri de doğrulamaktadır. Zaten daha önce Abbas'a ait özellikler anlatılırken "liman çocuk-

luğu", "erzincan yenişehir palas" gibi ifadeler de şairi, yani "ben"i hatırlatmaktadır.

Cinnetsaray'ın hikâye mi, deneme mi, yoksa mensur şiir mi olduğu tartışılabilir. Fakat şiirsel ifadeler Cinnetsaray'ın mensur şiir yönünü ön plana çıkarmaktadır. "Ellerine karanlık bulaşmış", "yürek içlerinde mekânsızlığın gizli ağrısı", "ıssızlığın avaz avaz tuzağı", "ürkütücü saat başları", "dakikalarını sıkıştıra eze yaşayan" gibi söyleyişler şiir unsurunu hissettirmektedirler. Ayrıca Cinnetsaray'ın bütününde görülen lirizm de mensur şiir kanaatini doğrulamaktadır.

Attilâ İlhan Beyoğlu'na ait görünüşleri iki insan tipiyle yorumlamaya da çalışmaktadır. Bunlar Ömer Haybo ve Abbas'tır. Birisi mekânın olumsuz yönlerini gözler önüne sermeye, diğeri de güzel tarafların ortaya çıkmasına hizmet etmektedir.

Mahur Sevişmek

Mahur Sevişmek'teki şiirlerde Klasik Türk müziği ve Divan edebiyatının etkisi görülmektedir. Daha önce *Ben Sana Mecburum*'un Cehennem Dairesi'nde rastladığımız Divan şiirinden etkilenme, burada belirginleşmektedir. Nâzım şekli bakımından Divan şiirinden beyit unsuru alınmıştır. Mahur Sevişmek bölümündeki şiirlerden bazıları, söyleyiş ve ahenk bakımından da Divan şiirini ve klasik Türk müziğini hatırlatmaktadırlar. Bu tarzda oluşturulmuş şiirlerin çağrışımlara yaslanması da dikkat çekicidir.

Attilâ İlhan'ın hemen hemen bütün eserleri birbirinden etkilenmişlerdir. Roman ve senaryolarında şiirlerinden izler yakalamak, şiirlerinde roman ve senaryo kahramanlarını bulmak mümkündür. Mahur Sevişmek adlı şiirde de böyle bir durumla karşılaşmaktayız. "Yüzbaşı ferid bendeniz mülgâ beşinci fırkadan" mısraında, *Aynanın İçindekiler* serisinde, özellikle *Sırtlan Payı* ve *Bıçağın Ucu*'nda önemli kahramanlardan (Yüzbaşı Ferid, sonra Miralay Ferid) biriyle karşılaşmaktayız. Zaten Mahur

Sevişmek'de, Yüzbaşı Ferid'in sevgilisine olan duyguları ve geçmişe ait zevklerin izlenimleri esas alınmıştır. Geçmişte yaşanmış bir aşk ve bu aşkın hâldeki görünüşü şiiri oluşturmaktadır. Şekil ve ahenk olarak Divan şiirini hatırlatan Mahur Sevişmek'de geçmişe ait bir zevk hayatı ve görkem vardır. Daha doğrusu bu şiirde, bir askerin kendi yaşantısını, aşkı ve aşkın getirdiği zevkle birleştirdiğini görmekteyiz:

"mazurum sultanım aşkımız yoksunlar aşkıdır
belki mahur sevişmek böyle uzaktan uzağa
siz fecir hazırlığı müthiş gecemde adetâ
fikrimde her hâliniz yer etmiştir bambaşkadır
bir kılıç tadı yok mu karanlığın tadında
yıldızların aktığı süvari mızraklarıdır
vahşi vahşi parıldayan ayrılık saatıdır
ellerinizle büyümüş efsanevi kânunda
zannım bu ki bu mehtâb sonuncu mehtâbımdır
sonuncu sevişmemiz âsude çamlıca'da
bir mermi çizgisiyle herşey yıkılsa da
derunumdaki hâlâ o mahur şarkıdır" (S. 109)

Yukarıdaki mısralarda, bir askerin yaşadığı aşkın hâldeki çağrışımlarıyla karşılaşmaktayız. "Kılıç", "süvari mızrakları", "mermi" gibi söz ve söz grupları ile ifade edilen unsurlar Yüzbaşı Ferid'in meslek dünyasına aittir. İlk mısralarda devam eden aşk duyguları ve iltifatlar vardır. Fakat bunlar, şiirin biçim ve söyleyişinden kaynaklansa gerek, eski İstanbul beyefendileri ağzıyla söylenmektedir. Gerek söyleyişler, gerekse romanlardan tanıdığımız Yüzbaşı Ferid dolayısıyla, şiiri geçmişe taşıyabilir, yaşanan aşkı tarihi bir zemine oturtabiliriz. Zaten bu şekille kaleme alınmış şiirlerde tarihi olan ve çağrışımlar mutlaka vardır. Mahur Sevişmek'de de Yüzbaşı Ferid'in çağrışımları yer almaktadır. Çağrışımlar, Yüzbaşı Ferid'in dünyasına ait unsurlarla karışarak geçmişe dair intibalara uzanmaktadır. İntibaların merkezinde de Mahur Şarkı'nın bulunduğunu belirtmek gerekir. Mahur Şarkı, hem Yüzbaşı Ferid'i çağrışımlara taşımakta, hem de bu çağrışımları yönlendirmekte-

dir. Şiirde, geçmişe ait zevklerin dikkatlere sunulması, İstanbul güzelliklerinin ortaya çıkmasını da hazırlamıştır.

Bu bölümde ve şiirin hemen hemen tümünde Divan edebiyatına has ses dikkati çekmektedir. Fakat şiir, tarihi konular ve modern şekille oluşmuştur. Şairin Divan şiiriyle modern şiiri birleştirme gayretleri bu şiirde de söyleyiş bazında karşımıza çıkar. Beyitle oluşturulmuş diğer şiirlerden farklı olarak, Arapça ve Farsça kelimelerin de yardımıyla, ses unsuruna önem verilmiştir. Toplumsal düşünceler de, parçalar hâlinde bütüne serpiştirilmiştir.

Yasak Sevişmek

Yasak Sevişmek, Bilgi Yayınevi tarafından 1968'de yayımlanır. Kitap, Attilâ İlhan'ın 1962-1965 döneminde kaleme aldığı şiirleri kapsamaktadır.

Biraz Paris

Biraz Paris, kendi içersinde üç bölüme ayrılmaktadır. Bunlar, Biraz Paris, Yanlışlık Baladı ve İki Sonbahar Kaçakçısı İzmir'de Yakalandı adlarını taşımaktadır. Bu seri içersinde yer alan şiirler, Attilâ İlhan'ın daha sonraki eserlerinde gelişmiş damarlar hâlinde tekrar karşımıza çıkacaktır. Biraz Paris ve Yanlışlık Baladı şiirleri Attilâ İlhan'ın Paris izlenimlerini ve cinsellikle ilgili düşüncelerini konu almaktadır. İki Sonbahar Kaçakçısı İzmir'de Yakalandı ise, "ben"in serüvenci kişiliğini ortaya koymaktadır.

Biraz Paris şiirlerinde önce mekâna ait özellikleri dikkatlere sunan şair, sonra bu mekândan bazı insanları tanıtmıştır. Bölümün son serisi olan İki Sonbahar Kaçakçısı İzmir'de Yakalandı ise, "ben"in bu mekân içersindeki serüvenlerini konu almaktadır.

> "Bin mısra kaçak sonbahar ele geçirildi / iki sonbahar kaçakçısı dün izmir'de yakalandı / şair olduğunu ileri süren sanık ve italyan sevgilisi ilk sorgularından sonra tutuklandılar"

şeklindeki bir girişle başlayan ve beş şiirden oluşan seride; "ben"in gerilimli hayatı, seyahat tutkusu ve maceracı kişiliğiyle karşılaşmaktayız. Sonbaharın şiir malzemesi olduğunu varsayarsak, "sonbahar kaçakçısı" sözleriyle de şairin kastedildini anlarız. Sonbaharın kaçak sözüyle ifade edilmesi, şiire getirilmiş kısıtlamaları sezdirmektedir. Attilâ İlhan, bu sözleriyle şiire, daha doğrusu sanata yapılmış kısıtlamalara tepki göstermektedir. Devamlı polisten kaçan bir insanın dikkatlere sunulması da, bu kanaatlerimizi kuvvetlendirmektedir. Buradaki şiirler, Tutuklunun Günlüğü'ndeki Teleks bölümüne kaynaklık etmeleri bakımından da önemlidir.

Attilâ İlhan'ın, Biraz Paris serisindeki bütün şiirlerde Paris yaşantısının ve orada tanıdığı insanların payı bulunmaktadır. Kitabın yayınlanmasından hemen sonra Yasak Sevişmek hakkında uzunca bir yazı kaleme alan Ayhan Can da, İki Sonbahar Kaçakçısı İzmir'de Yakalandı serisi ile ilgili aynı kanaatleri taşımaktadır:

> "Beş bölümlü uzun bir şiir bu. Sonbahar, aşk, yalnızlık, kuşku üstüne oturtulmuş. Bir çinli, fransız, alman, ingiliz, italyan, türk ayni tepkiyi gösterebilir. Savaş sonrası yılları, korku, ürperti, sevgi, yalnızlık, işte ortaklaşa insan yaşantıları, sürüp giden serüvenler.
>
> Attilâ İlhan'ın şiirlerinde yaşantının, anıların, bunlarla ilgili yerlerin ve tanıdığı insanların etkisi büyük. Onların keskin ve sivri taraflarını yakalar, yaratıcı potasında yoğurur, değiştirir, gerçeğe kendince şekiller vererek yepyeni pırıltılar içinde çarpıcı dizelerine yerleştirir. Çağrışımların da yeri vardır sanatında." (Can, 1968: 4)

Ayhan Can, İki Sonbahar Kaçakçısı İzmir'de Yakalandı şiirlerini izlenimlerin, seyahatlerin ve hatıraların çağrışımlarla dile getirilmesi şeklinde değerlendirmektedir. Fakat bizim kanaatimize göre, şair; izlenimler, hatıralar ve seyahatlerin dışında, kendi mizacını ve toplumcu düşüncesini de ortaya koymaktadır.

İlk şiir Yalnızgezer'de, *Sisler Bulvarı*'ndan itibaren sergilenen serüven tutkunu kişilik ve gerilimli hayatla karşılaşmaktayız.

Yalnızgezer sözü, tehlikelere tek başına atılan, hayatını yalnız başına düzenleyen ve yalnız başına gezen bir insanı ifade etmektedir. *Sisler Bulvarı* ve Yağmur Kaçağı şiirlerinde yalnız gezen, serüvenlere ve tehlikelere gözü kapalı atılan "ben"; Ben Sana Mecburum ve Belâ Çiçeği'nde durulma belirtileri göstermektedir. Yasak Sevişmek şiirlerinde ise durulma arzusu netlik kazanmaktadır. Yalnızgezer adlı şiirde de bunu görmek mümkündür. Şiir bütün hayatını gözden geçiren, mekânsız yaşantısını anlatan "ben"in kendini değerlendirmesi şeklinde düzenlenmiştir. Şiirin ikinci bölümü, "ben"in değişik mekânlardaki hâlini dikkatlere sunar. Burada, "ben"in mekânlara göre değişimlerini görmekteyiz. Bu değişmeler, mekânlara ait özelliklerden de kaynaklanmaktadır. "Yeşil sarıklı bir çınar" söz grubu, İstanbul'un tarihi görkemini dikkatlere sunar. Ney ıslıkları ve parıldamalar da, Küçüksu ve Büyükdere'ye ait eğlence hayatını hatırlatırlar. Paris ve İzmir'e ait "ben"in aklında kalanlar da "atkestanesi", "bolonya korusu", "bürümcük", "karabiber", "palmiye" ve "turunç ağacı" gibi unsurlardır. Burada yaşadığı memleketlere bakışıyla karşılaştığımız "ben"in, bir sonraki bölümde kadınlarla ilgili düşünceleri vardır.

Bu şiirde, değişiklikler içersinde yalnızlığa mahkum "ben"i tanırız. Bütün bunlar arayış içersindeki bir insanı da hatırlatmaktadır. Şiirin sonunda yer alan "o kadar uğraşırım yalnızlığımdan çıkamam" mısraı, "ben"in yalnızlıktan kurtulma arzusunu ve mutsuzluğunu gözler önüne sermektedir. Şiirde "ben"in duygularından başka, ilk ve son kısımda tabiatın görünüşü, ikinci ve üçüncü kısım da şehirlere ve kadınlara ait düşüncelere ayrılmıştır. Şehirler "ben"in serüvenci kişiliğini, kadınlar da aşk dünyasını dikkatlere sunmaktadır.

Yalnızgezer'de "ben"i tanıtan şair, İki Sonbahar Kaçakçısı İzmir'de Yakalandı serisinin diğer şiirlerinde Paris maceralarını anlatmaktadır.

Yağmur ve sonbahar imgelerini, Attilâ İlhan, Sisler Bulvarı, Yağmur Kaçağı ve Ben Sana Mecburum şiirlerinde çokça kullanmaktadır. Bu imgeler, bir bakıma şairle özdeşleşmişlerdir. Zaten "sonbahar kaçakçısı" sözleri de şairlikle eş anlamdadır. Burada, gizli olarak şairlere yapılan baskının eleştirildiğini söyleyebiliriz. Şair, kendisi için "yılanlı çukur" olarak vasıflandırarak; yaşadığı, ölümle içiçe ama cesur, gerilimli ama korkusuz hayat hakkında da ipuçları vermektedir.

Yasak Sevişmek

İkinci bölüm Yasak Sevişmek, Andre Malraux'nun tercümesi "hayatın hiçbir değeri yoktur, hiçbir şeyin de hayat kadar değerli olmadığını anladım" şeklindeki sözünün Fransızcası ile başlamaktadır. Bölüm, birbirinden farklı diyebileceğimiz ondört şiirden oluşmaktadır. Şiirler konularını "ben"in yaşadığı gerilim ve aşktan almaktadırlar. Hümanist düşünce de sürükleyici rol oynamaktadır. Şiirlerin herbirinde bu konulardan bir tanesi ön plana çıkmaktadır. Genel olarak "ben"in yaşadıkları, kendini sorgulamaları, duyguları ve toplumsal düşünceleri konu alınmıştır.

Attilâ İlhan'ın *Duvar*'dan itibaren şiirleri gözden geçirilirse, Yaş Kırktan Yukarı'da anlatılanların, bölümler hâlinde *Duvar, Sisler Bulvarı, Yağmur Kaçağı, Ben Sana Mecburum* ve *Belâ Çiçeği*'ndeki varlığı görülecektir. Bu şiir, hem şairin kendi oto kritiğini yapması, hem de Attilâ İlhan'ın şiirlerinde kendini anlattığını açıklaması bakımından önemlidir. Yaş Kırktan Yukarı'nın ilk iki bölümünü Duvar'daki, üçüncü ve dördüncü bölümünü *Sisler Bulvarı* ve *Yağmur Kaçağı*'ndaki, beşinci bölümü Ben *Sana Mecburum*'daki, altıncı yedinci bölümü *Belâ Çiçeği*'ndeki, son bölümü ise *Yasak Sevişmek*'teki "ben"e bağlamak mümkündür. Buradan hareketle, Attilâ İlhan'ın şiir çizgisini "ben"in tayin ettiğini de söyleyebiliriz.

Sisler Bulvarı'ndan itibaren Attilâ İlhan, büyük şehir atmosferini, bu atmosfer içersinde bunalan insanla birlikte şiirleştir-

mektedir. Bu şiir damarının *Yasak Sevişmek*'teki en belirgin kolu ise Karanlığın Tadı'dır. Bu tarz içersinde şairin çağrışımlarla hareket ettiğini görmekteyiz. Karanlığın Tadı'nda da çağrışımlar şiire yön vermektedir. İstanbul, "ben"deki çağrışımları ile ele alınmaktadır. İstanbul'un gerilim içinde yaşayan, serüven tutkunu insanlara hitap eden yönleri gözler önüne serilmektedir. Hâlbuki Attilâ İlhan, özellikle *Belâ Çiçeği*'ndeki Mahur Sevişmek bölümünde İstanbul'un zevk ciheti, Osmanlı'dan gelen meclis eğlencelerinin havasını işlemekteydi. Buna karşılık gerilimin, korkunun ve ölümün mekânı İstanbul; *Sisler Bulvarı*'nda Kirli Yüzlü Melekler, *Ben Sana Mecburum*'da İstanbul Ağrısı, Yorgun Serüvenci gibi şiirlerde buradaki görünüşüyle karşımıza çıkmaktadır. İstanbul'un Osmanlı'dan gelen zevkini aksettiren şiirlerde şekil ve söyleyiş olarak Divan edebiyatını hatırlatan yönler vardır. Fakat İstanbul'un serüvenci, gerilimli "ben"le ilişkisini ön plana çıkaranlarda ise belirli bir şekil endişesinin olduğu söylenemez. Karanlığın Tadı'nda, "ben" etrafında teşekkül eden aşktan başka, "ben"in hayatından izler yakalamak da mümkündür. Attilâ İlhan'ın ilk İstanbul yaşantısını hatırlatan *"eğer büyükse eskidiğim takım takım azalarak sansaryan / hanlarında"* sözleri şiirin, daha doğrusu mekânın şairle ilişkisini ortaya koyar.

Kitaba adını veren Yasak Sevişmek'te, "ben" imkânsız bir aşk çevresinde ele alınmaktadır. "Ben"in yaşadığı korku ve gerilim, onu hürriyeti kısıtlanmış, yaşama hakkı elinden alınmış durumuna sürüklemiştir. Gizlenme, kaçış ve korku, şiirin bütününe hâkim durumdadır. "Tetik bulun", "adımı değiştirdim", "siyah gözlük kullanıyorum" gibi ifadeler, gizlenme ve kaçışın belirtileridir. Korkunun yönlendirdiği bu insanın, vazgeçemediği bir tutkusu vardır; Aşk. Yaşanan gerilimli, korku dolu hayatla aşkın karışımı imkânsızı hazırlamaktadır. Yaşanan gerilimin arkasında, diğer şiirlerinde de oluduğu gibi "ben"in toplumcu kimliği bulunmaktadır.

Ayhan Can, Yasak Sevişmek şiirini, bireyselin dışına çıkararak, toplumsal yönüyle ele almaktadır:

> "... yasak sevişmek haksız yere tutuklanan yada tutuklanma duygusu içinde bırakılan tüm dünya özgürlükçüleriyle dolu ozanların, sanatçıların, çizerlerin, yazarların ortak yaşantısını vermektedir. Özgürlük ve gerçek uğruna en güzel yaşantılarını çekinmeden kelepçelere uzatabilen bu yürekliler ne acıdır ki yasak sevişmek zorunda bırakılan sevgililer gibi kendi yurtlarında bile yasaklar içinde yaşamaktadırlar." (Can, 1968: 5)

Bize, göre, Attilâ İlhan, bireysel olanın bünyesinde toplumsalı sezdirmektedir. Ama fert daima ön plandadır.

Ç Koçaklaması

Üç şiirden oluşan Ç Koçaklaması bölümünde Attilâ İlhan'ın ulusal sentezi yakalama gayretleri görülmektedir. Şiirlerin her biri Türk tarihinin belirli bir dönemini ele almaktadır. Her şiir, konu aldığı tarihsel dönemin sanat anlayışına ve diline uygun bir söyleyişle kaleme alınmıştır.

İlk şiir, Türklerin Orta Asya'dan göçünü anlatan Ç Koçaklaması'dır. Koçaklamalar, yiğitlik ve savaş gibi konuları dile getirirler. Burada da koçaklamanın, şekil bakımından olmasa bile, söyleyiş bakımından aslına bağlı kalındığı dikkat çekicidir. Attilâ İlhan Ç Koçaklaması'nda heyecan ve coşkunluğu hissettirmektedir. İlk bölümde göç, görkemli bir anlatımla dikkatlere sunulmaktadır:

"kaç güneş kaldırır haydalayarak
çatal mızraklarıyla selçuk çobanları
sırçadan kaç güneş çırılçıplak
kıvılcım döker demir sakalları
iç asya'dan daha oymaklar gelir
iki bin beş yüz atlı bin beş yüz çadır
çıralı bir kubbe tastamam çatılır
doruklara dikilen avşar çığlıklarıyla
altında cırcır böcekleri alakargalar
çatlak dağ gölekleri yılan balıklarıyla

altında konya beyşehir sivrihisar
ve uzaktan uzağa bizans çakalları" (S. 65)

"Haydalamak" ve "çatal mızraklar" gibi söz grupları ciriti hatırlatmaktadır. Cirit, eski Türk hayatına ait bir spordur. "Güneş ve "çoban" sözleri de göçebe hayatını akla getirirler. Yalnızca bu söyleyişler bile kendine has kültürü yaşayan bir topluluğu düşündürmektedir. Şiirde tabiatla mücadelenin şekillendirdiği insanla karşılaşmaktayız. Atla çadır, tabiatla başbaşa olmanın ve göçün sembolleri durumundadır. Son iki mısra Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşundan önceki hâlini anlatmaktadır. Konya, Beyşehir, Sivrihisar Türk topluluğunun yoğunlaştığı bölgedir. "Uzaktan uzağa bizans çakalları" sözleri, coğrafi çizgiyi belirlemek amacıyla kullanılmıştır. Bizans sınırına dayanmış Türklerin varlığını sezdirmektedir. "Çakal" sözü ise, sessiz tabiatın gecesini aksettirmek içindir. Şiirin bu ilk bölümü, Orta Asya'dan göç eden Türkleri yaşayışları bakımından tanıtmaya ayrılmıştır.

İkinci bölümde mekânda yığılma ele alınır. Gelen ilk göç gruplarının peşinden, *"iç asya'dan daha oymaklar gelir"* mısraıyla mekânda toplanma sağlanır. Böylece mekânı vatan yapma süreci başlatılmış olur. Ç Koçaklaması'nın, ikinci bölümünde yer alan "dişleri sağlam çakılmıştır gözleri hafif çekiktir" mısraı, Türklerin karakteristik fiziki özelliği olması bakımından önemlidir. Şiirin daha sonraki bölümlerinde ise, Orta Asya'dan göç eden Türklerin yaşama tarzı gözler önüne serilmektedir. Göç "belki horasan'dan belki pamir yaylasından" başlatılmış, "sakarya içlerine et tırnak ve boynuz"la sona ermiştir. Böylece şair, göçün başladığı ve sona erdiği yeri mısralaştırmıştır. Şiirin sonunda iki defa tekrarlanan "hoş geldin türk!" sözleri, artık belirli bir coğrafyayı yurt edinme, vatan yapma arzusunu ortaya koymaktadır.

Ç Koçaklaması'nın bu özellikleriyle destan havası taşıdığını söyleyebiliriz. Gerek söyleyiş, gerekse konu bakımından

Gavurdağları'ndan Rivayet serisini hatırlatan bu şiirde, vatan olma mücadelemiz ele alınmaktadır. Zaten Attilâ İlhan da, şiiri kaleme alırken bilinçli hareket ettiğini söylemektedir:

> "fransız ortamında dikkatimi bir şey çekiyor, savaşlarına, seferlerine aşırı önem vermeleri: halk olarak bir marifet mi yapmışlar, edebiyatları onu anlata anlata bitiremiyor artık. Sonra sonra, aynı şeyin öteki halklar için de öyle olduğunu görüyorum. sözgelişi beni israil'in göçü nice sanat eserine konu oluşturmuş. birden, öğrenciliğimizden başlayarak 'dalga geçtiğimiz' türk göçünün heybet ve dehşetini farketmemeyim mi? öyle ya, bir halk vatanını bırakıp, neresi olacağını bilmediği bir yere vatan aramaya gidiyor. hangi düşmanlarla karşılaşacağı, başına neler geleceği belirsiz. çapı büyük, boyutları son derece geniş bir toplumsal serüven bu, yazılsa yazılsa her şeyiyle türk olan bir destanla yazılır." (1991c: 121)

Attilâ İlhan, aynı yazının devamında "ç" sesini en çok Türk olduğu için seçtiğini de belirtmektedir.

Ç Koçaklaması, milletimizin coğrafyayı vatan yapma mücadelesinin destanı olma iddiasındadır. Buna uygun olarak da, o dönemi hatırlatan bir anlatım ve muhtevayla karşımıza çıkmaktadır.

Ç Koçaklaması'nın halk şiiri, Osmanlı Kasidesi'nin Divan şiiri etkisinde kabul edersek; Mehmed Sıradağları için de, modern şiirin imkânlarıyla kaleme alınmıştır diyebiliriz. Mehmed Sıradağları'nda halk şiiri etkisinden de söz edilebilir. Etkiler tarihsel dönemlerden kaynaklanmaktadır.

Şehnâz Faslı

Yasak Sevişmek'in dördüncü ve son bölümü Şehnâz Faslı adını taşır. Şehnâz, Türk müziğinin en eski mürekkep makamlarındandır. Çok güzel ve karakteristik bir makam olup, hicazkârın daha yumuşağı ve nazlısı, masal edasına yakın bir türdür. Attilâ İlhan, bölüm başlığından da anlaşıldığı gibi, imparatorluğa has sanat endişesini, zevki, modern şiirin imkânlarıyla birleştirerek

dikkatlere sunmak gayesindedir. Bu bölümdeki şiirler, *Belâ Çiçeği*'ndeki Mahur Sevişmek'in, bir bakıma devamı sayılabilirler. Osmanlı İmparatorluğu'nun karakteristiği olan incelmiş zevk, modern şiirin imkânları ve Divan edebiyatına has sesle birleşerek bir terkip hâlinde karşımıza çıkmaktadır.

Üç şiirden oluşan Eski Rumeli serisinde bir olayın hikâye edildiğini de söyleyebiliriz. Önce mekân, sosyal şartlar, siyasî görüntü, savaş ve devir hakkında bilgi verilmektedir. Daha sonra bir aşk olayı, savaşı dolaylı olarak hisseden şahıslar çevresinde anlatılmaktadır. Bu şahısların duyguları, düşünceleri, yaşama tarzları ve özlemleri de dile getirilmektedir.

Şehnâz Faslı'nda bir diğer seri Müjgân'a Aşk Şarkıları adını taşır. Eski Rumeli'de Müjgân'la şekillenen aşk olgusu, Müjgân'ın yaşadığı varsayılan döneme has bir söyleyişle dile getirilir. Müjgân'a Aşk Şarkıları, Nedim'in şarkılarını hatırlatmaktadır. İlk şarkı beşer mısralık üç bölümden meydana gelmektedir. Geçmişin şaşaalı hayatı ve aşk içiçedir:

"dinlerdim telaşlı kanunlardan sarışın türkçeyi
nasıl da sevdim ne iştir bilmeden sevmeyi
ürkek bir çilenti usulca yoklardı bahçeyi
nerde tavus kuşları nerde müjgân'ın gençliği
nasıl da sevdim ne iştir bilmeden sevmeyi" (S. 84)

Yukarıdaki mısralarda "ben"in sevdası vardır. Bu sevdanın oluştuğu mekân Sadabâd'ı, Nedim'in Lâle Devri'nde kaleme aldığı şarkıları hatırlatmaktadır. Sefahât ve ıstırap verici aşkın bir araya gelmesi, Divan şiirinin en önemli özelliğidir. "Nasıl da sevdim" söz grubu, acıyı belirtmektedir. "Sarışın" sözünde, Müjgân'ın dış görünüşünden kaynaklanan bir benzetme olabileceği gibi; bu sözle lisâna akseden zariflik de kastedilmiş olabilir. "Tavus kuşları" ve "müjgân'ın gençliği" söz grupları beraberindeki soru edatlarıyla birlikte ele alınınca geçmişe özlem ortaya çıkar. Buradan da, şiirde hâlden geçmişe bakış olduğunu söyleyebiliriz. "Telâşlı" sözü de, hem "dinlerdim"e, hem de

"kanunlardan"a bağlanabilir. "Dinlerdim"le birlikte "ben"in ruh hâlini, "kanunlardan" ile müziğin ritmini belirler. Her hâlükârda müziğin aşktaki ehemmiyeti görülür.

Attilâ İlhan, "ben"in Müjgân'a karşı duygularını, geçmişe ait ihtişamla ve müziğe ait ritimle dikkatlere sunmaktadır. Şiirin bütününde bu ritmi hissetmek mümkündür. İlk şarkının sonunda yer alan "ney üşür kanun pırıldar udlar oldukça karanlıktır" mısraı, sefahât ve aşkı tamamlayan unsurun musiki olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca hayıflanmalar ve hayat tecrübesine dair ifadelerle karşılaşmaktayız. Bunun sebebi hâlden geçmişe bakıştır.

İkinci şarkı, aşk şairleri kabul edilen Nedim ile Nâzım Hikmet'e ayrılmıştır. Burada "ben"in yaşadığı aşk değil, iki şiir devine ait duygulardır. Nâzım Hikmet'in yaşadığı aşk ve çektiği acıya karşılık, Nedim'in sefahât'i vardır. Attilâ İlhan'ın, biri Divan şiirinden, diğeri çağdaş edebiyatımızdan seçtiği iki şair ile ulaşmak istediği sentez gayretleri arasında bir ilişki kurulabilir. Zaten Attilâ İlhan'ın, özellikle Şehnâz Faslı şiirlerinde yapmak istediği divan şiirinin biçim ve ses özelliklerini çağdaş şiir dünyamıza kazandırmaktır.

Divan şiiri etkisi, Hasköy Bahriye Kahvesi serisinde iyice belirir. Yedi şiirden oluşan bu seride, Osmanlı İmparatorluği'nun kültürü, geleneksel zevk anlayışı anlatılmaktadır. Şair, konuya uygun olarak Divan edebiyatındaki anlatım tarzlarından yararlanmıştır.

Zaten son şiir Hasköy Bahriye Kahvesinden Ayrılış Gazeli de bitişi simgelemektedir. "Gelir" redifli bu gazelde, şairin işgal yıllarına bakışı vardır:

"gerçi su şakırtısıdır bir uzak şadırvandan gelir
kahveler zindan gibi simsiyah çaylar neredeyse kan gelir
ufaldıkça ufalır aynalarda kötümser lambaların alevi
duman duman ihtiyarlar çıkar yatsı namazından gelir
korku o kaypak yılandır ki atlar insanın koynuna

düşman fısıltıları en dost bildiğin ağızlardan gelir
yanar harb divanlarında barut mavisi mim-mim'ciler
evcil yıldırımlar saklıdır ceplerinde dumlupınar'dan gelir
öyle boşaltır yanlış kılar ki istanbul'u işgal karanlığı
tek tük ayak sesleri sanki başka bir dünyadan gelir
ocak sönmüş semâver paslı dağılmış hasköy bahriye kahvesi
ona can vermeye bir gün elbet attilâ ilhan gelir" (S. 96)

Yukarıdaki şiir, adını aldığı Divan edebiyatındaki gazele dış görünüş, söyleyiş ve mazmun bakımından benzemektedir. İlk beyitte, su ile kan arasında bir ilişki kurulmuştur. Su, şadırvanla birlikte, mekânın, daha doğrusu İstanbul'un güzelliklerini simgelemektedir. Kan ise, işgalle birlikte gelen karanlıkları temsil etmektedir. Su ile kanın benzerliği "şakırtı" sözünden kaynaklanmaktadır. Uzaklardan su şakırtısının gelmesi ve bu şakırtının kana benzetilmesi, İstanbul dışında dökülen kanın varlığını sezdirmektedir. Kahvenin ve çayın siyahlığı da, insanların çektiği ıstırabı dile getirmektedir. Su, hem kahvenin, hem de çayın yapılmasında kullanılmaktadır. Su yerine kanın kullanılması, hem lezzeti kaçırmış, hem de rengi değiştirmiştir. Su ve kan benzetmesi, İstanbul'un işgalle gelen huzursuzluğunu dikkatlere sunmak için kullanılmıştır. Çay ve kahve gibi nesnelerin yer alması da, şiirin konusu olan Hasköy Bahriye Kahvesi sebebiyledir. Hasköy Bahriye Kahvesi'nde eski tadın kalmadığı da böylece sezdirilmektedir.

İkinci beyitte, adı söylenmemekle birlikte akşam mazmunu görülmektedir. İşgâl yıllarında akşama dair görüntü tasvir edilmiştir. Aynalara akseden lambaların alevinin ufalması, duman duman tabiat; hem akşama ait görünüşün ifadesidirler, hem de mekâna çöken hüznü ortaya koymaktadırlar. Yatsı namazından gelen ihtiyarlar da, müslüman halkın yaptığı ibadeti anlatmaya hizmet etmektedir. Namaza yalnız ihtiyarların gitmesi dikkat çekicidir. Gençlerin yokluğu, savaş yıllarındaki ihtiyaçla izah edilebileceği gibi, sokaklara yayılmış tehlikeyi de haber vermek-

tedir. Akşamın sakin gösterilmesi, işgal yıllarındaki korkuyu daha iyi aksettirmek içindir.

Mekâna çöken sessizlik, üçüncü beyitte de devam etmektedir. Sessizlik, çevreye olan güvensizlikten ve işgal kuvvetlerinin zulmünden kaynaklanmaktadır. İnsanları korku yönlendirmektedir. Kendi insanımız, "düşman fısıltıları" yaymakta, onların duygularını paylaşmaktadır. İlk mısrada korku yılana benzetilmektedir. "Düşmanın koynu" ve "en dost bildiğin ağızlar" sözleri, yılanın ve korkunun kaynağı durumundadırlar. Bu mısra ile, İstanbul'un işgal yıllarındaki umutsuz tablosu, güvensizlik ortamı ve içten yıkıcılar çevresinde sezdirilmektedir.

Dördüncü beyitte, içten içe, gizlice başlatılan kurtuluş hareketleri dikkatlere sunulmaktadır. Burada İstanbul'un işgal yıllarında faaliyetlerini yoğunlaştıran Müdafaa-i Milliyecilerin (Mim mim'ciler) yararlılıkları anlatılmaktadır. Harp divanlarından yananlar da, gizliden gizliye kurtuluş faaliyetlerini başlatanlar da Müdafaa-i Milliyecilerdir. Müdafaa-i Milliyecilerin İstanbul'un işgali döneminde oldukça yararlılıkları olmuştur. "Yanar" ve "barut mavisi" sözleri ise, meşâle anlamında devam edecek bir mücadelenin başlangıcı olarak düşünülebilir. Zaten Dumlupınar'dan bahsedilmesi ve Dumlupınar'ın Kurtuluş Savaşı'nın başladığı yer olması bu bakımdan önemlidir. "Evcil yıldırımlar saklıdır ceplerinde" sözleri de, başlatılan hareketin gizliliğini göstermektedir.

Beşinci beyitte, işgalle birlikte, mekânın sessizliği ve değişimi üzerinde durulmaktadır. İşgâl, İstanbul'un boşalmasına sebep olmuştur. Yalnızca "tek tük ayak sesleri" vardır. Bu görüntü, mekânın gerçeğini yansıtmamaktadır, işgal dolayısıyladır. "Başka bir dünya" sözü, İstanbul'un işgalle gömüldüğü karanlığı belirtmektedir.

Son beytin ilk mısraında dağılmış olan Hasköy Bahriye Kahvesi, ikinci mısrada ona can vermeye hazır şair vardır. "Ocak" ve

"semâver", kahveye ait unsurlardır. Ocağın sönmüş, semâverin de paslı olması kahvenin çöküşünü hazırlamıştır. Aslında bu çöküş, İstanbul'un, daha geniş manâsıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşüdür. Ocak ve Semaver de, memleketin bütünlüğünü sağlayan dengeler olarak düşünülebilir. Son mısra, şiirin hâle taşınmışlığıdır. Şair, hâlden geçmişe seslenmektedir. "Can vermek", eski ihtişamı diriltmek anlamı taşıdığı gibi, Attilâ İlhan'ın geçmişle sentez gayretlerinin aksi de olabilir.

Şiir edebi sanatlar bakımından da Divan edebiyatındaki gazele benzemektedir. Yukarıda belirttiğimiz teşbihlerin yanında hemen hemen her beyitte tenasüb sanatının varlığı da dikkati çekmektedir. İlk beyitte su ile ilgili "su", "şakırtı", "şadırvan", "kahve", "çay", "kan"; kahvehâne ile ilgili "şadırvan", "kahve", "çay" kelimeleriyle karşılaşmaktayız. İkinci beyitte ışıkla ilgili "ufalmak", "ayna", "lambaların alevi", "duman"; akşamla ilgili "yatsı namazı, "lambaların alevi" vardır. Diğer beyitlerde de tenasüb sanatını görmek mümkündür.

Bütünüyle Hasköy Bahriye Kahvesi serisi, İstanbul'un işgal yıllarındaki görüntüsüdür. Hem insan manzaraları, hem siyasî görüntüler, hem de mekâna ait özelliklerle karşılaşmaktayız. Bu da, yakın tarihimizden bir dönemin hikâyeleştirilmesidir.

Hasköy Bahriye Kahvesi'nde, İstanbul'un işgal yılları ve Osmanlı İmparatorluğu'nun bunalımlı dönemi anlatılmaktaydı. Bir Özge Muammer Bey serisi de, İzmir'in işgal yıllarını ve kurtuluş mücadelesini konu almaktadır. Burada da, konu tarihidir. Tarihi olan da, Divan şiirinin sağladığı imkânlarla dile getirilmektedir. Beş şiirden oluşan Bir Özge Muammer Bey serisinin ilk şiiri yine gazeldir. Yine, tarihsel olana şairin yarattığı kahramanlarla bakılmaktadır. Devrin zevk anlayışı, kültürü ve siyasî görüntüsü esas alınmıştır. Hasköy Bahriye Kahvesi serisiyle Bir Özge Muammer Bey serileri, aynı zaman içersinde iki

ayrı mekâna ait görünümlerdir: İmparatorluğun merkezi olan İstanbul ve İzmir.

Attilâ İlhan Meraklısı İçin Notlar'da bunu farklı olarak, hayatıyla birlikte yorumlamaktadır:

> "nasıl hasköy bahriye kahvesi benim için de bir tarafıyla babamın anısına bağlanıyorsa, bir özge muammer bey de öyle çocukluk yıllarımdan başlayarak, annemden dinlediklerime bağlanır. annem, yunan işgalini izmir'de yaşamıştır. çocukluğumuz boyunca ondan şehrin işgal altındaki yaşantısıyla ilgili bir sürü şey dinlemiştik, ben hem bunları işgal gerçeğinin acılığıyla ortaya koymak istedim, hem de muammer bey'in iç serüveniyle 'dünyanın bir kavga, kavganınsa bir büyük yaşamak' olduğunu!" (1991c: 126)

Attilâ İlhan'ın annesi İzmir'lidir, babası ise ömrünün büyük bir kısmını İstanbul'da geçirmiştir.

Attilâ İlhan, Şehnâz Faslı bölümünde, tarihi olana yönelerek "ben"in dışına çıkmıştır. Düşüncelerini başka kahramanlara söyletme yolunu tercih etmiştir. Bu, tarihsel olanı hikâyeleştirme endişesinden de kaynaklanmaktadır. Yalnız Spartakist Niyazi Bendeniz şiirinde, "ben" ortaya çıkmış ve kanaatlerini belirtmiştir.

Tutuklunun Günlüğü

Tutuklunun Günlüğü 1973 yılında yayımlanmıştır. Attilâ İlhan, *Tutuklunun Günlüğü*'nü kaleme alırken kendisine ait iki çizgiyi devam ettirir. Bunlardan biri, *Ben Sana Mecburum*'da başlayan, *Belâ Çiçeği* ve *Yasak Sevişmek*'le gelişen Divan edebiyatı çizgisidir. Diğeri *Sisler Bulvarı*'ndan itibaren "ben"le birlikte izlediğimiz gerilimdir. Fakat buradaki gerilimin boyutları toplumsaldır. Ayrıca *Duvar*'dan hatırladığımız hapishane temine de *Tutuklunun Günlüğü*'nde tekrar dönülmektedir.

Teleks

Teleks bölümü seri hâlindeki sekiz şiiirden meydana gelmektedir. Bu şiirlerde Attilâ İlhan'ın o yıllarda *Demokrat İzmir*'deki gazeteciliğinin etkisi görülmektedir. Şair, *Sisler Bulvarı*'ndan itibaren 20. yüzyılın gerilim içersinde yaşayan insanını şiirlerine konu almıştı. *Yasak Sevişmek*'in İki Sonbahar Kaçakçısı İzmir'de Yakalandı bölümünde, yaşanan gerilim farklı bir metodla dile getirilmekteydi. Attilâ İlhan, Tutuklunun Günlüğü'ndeki Teleks bölümünde, bireysel ve toplumsal diyalektiğin bir parçası saydığı gerilimi, gazete haberleri çevresinde, biraz da fertten uzaklaştırarak dikkatlere sunmaktadır.

Attilâ İlhan, büyük şehirde yaşadığı gerilim ve aşkla dikkatlere sunduğu insanı, *Belâ Çiçeği*'nin Cinnet Çarşısı'nda mensur şiirin kalıplarına oturtmuştu. *Yasak Sevişmek*'in İki Sonbahar Kaçakçısı İzmir'de Yakalandı bölümünde ise, bu insan, birbirini izleyen şiirler içersinde yer almaktadır. İşte şair, Teleks bölümünde de; gerilim içersindeki insanın boyutlarını biraz daha toplumsala yaklaştırarak, gazete haberlerini hatırlatan bir söyleyişle dikkatlere sunmaktadır.

Attilâ İlhan, 7, Cuma serisindeki şiirlerin bir kısmını kendi düşünceleriyle, bir kısmını da gazete haberlerinin çağrışımlarını hareket noktası alarak oluşturmuştur. Şairin kendi izlenimleri ve düşünceleriyle oluşturduğu şiirlerde gazete haberlerinin kaynaklık etmesine rastlamayız. Bu açıdan 7, Cuma serisini aşağıdaki şekilde tablolaştırmak mümkündür:

İzlenimler ve Düşünceler	Gazete Haberleri ve Dünyadaki Oluşumlar
1. Şiir (Şehirdeki Cinayet)	2. Şiir (Amerika Bağlantılı Vietnam)
3. Şiir (Paris ve Şairin Yaşayışı)	4. Şiir (Moskova ve Rus Zulmü)
5. Şiir (Türkiye'deki Siyasal Baskı)	6. Şiir (Detroit ve Zencilerin Hürriyet Mücadelesi)
7. Şiir (Şairin Hümanist Dünya Görüşü)	8. Şiir (Yeni Delhi ve Açlıkla Kaderine Terkedileen İnsanlar)

Attilâ İlhan, tanıdığı ve bildiği yerlere ait görüntüleri gazete haberlerine başvurmaksızın dile getirmektedir. Görmediği, yalnızca gazete haberlerinden ve kitaplardan tanıdığı yerlere ait düşüncelerini dile getirirken de gazete haberlerini kaynak kabul etmektedir. Denilebilir ki şair, toplumcu dünya görüşünü, dünyadaki olayları ve kendi izlenimlerini hareket noktası alarak şiirleştirmektedir.

Attilâ İlhan, 7. Cuma'da yaptığı kısa dünya turuyla 20. yüzyıl hakkında karamsar bir tablo çizmektedir. Kendisi de Meraklısı İçin Notlar'da, karamsarlığın sebeplerini ve şiirinde yapmak istediklerini şöyle izah etmektedir:

> "toplumculuğu, insanın siyasal baskıdan olduğu kadar ekonomik baskı ve sömürüden kurtulması için benimsemiş bir ozan için, 20. yüzyılın son çeyreği iyi haberlerle başlamaz. bir yanda kapitalizm, yapısal ve zincirleme bunalımlarına rağmen varlığını sürdürür, hatta bazı yerlerde pekiştirirken, öte yandan sosyalizm merkeziyetçi bürokrasi diktalarına dönüşmesi, 'büyük devlet' bencilliklerinin entarnasyonalciliği altetmesi besbelli hüzün vericidir."

Bu veriler karşısında, inanmış toplumcunun uğraşı birden iki yanlılık ve iki yönlülük kazanıyor:

> "bir yandan iç çelişkileriyle gittikçe aksileşen kapitalizmi yeni aşamalardaki yeni tutum ve görüntüleriyle saptayıp yermek. öte yandan sosyalizm uygulamalarındaki yöntem yanlışlarını belirleyip açıklamak!" (1993b: 121-122)

Attilâ İlhan, bu düşüncelerini 7. Cuma'da, şiirin verdiği imkânlar ölçüsünde dikkatlere sunmaktadır.

Teleks bölümünde, gazete haberleri tarzındaki söyleyişlerle, şiirsel ifadeler kaynaştırılmıştır. Daha doğrusu, bazen alınan gazete haberleri sunulmakta; bazen de "ben" alınan haberlerden hareketle düşüncelerini nakletmektedir. Bu arada, "ben"in kendi memleketimize ait yorumları ve izlenimleri de dikkat çekmektedir.

Bulut Günleridir

Bulut Günleridir bölümü; Eskiden ve Kızların Gözleri haricinde, Divan edebiyatı etkisindeki şiirlerden oluşmuştur. Burada Divan edebiyatı formunun kullanılması, öyle zannediyoruz ki, mesajın gizlenmesi endişesiyledir. Şiirlere dikkatle baktığımızda bu endişeyi görebiliriz. Zaten Attilâ İlhan da, *Meraklısı İçin Notlar*'da aynı kanaatlerini belirtmektedir:

> "bulut günleridir bölümündeki şiirler, 12 Mart sonrası karanlığının insanı burkan gerilimi içersinde yazılmış şiirlerdir, bu nedenle çoğunda açıkça dile getirilmemiş öfkelerin, kahırların, sıkıntıların dolaylı handiyse simgesel belirtilerine rastlanır. diyebilirim ki 40 karanlığına paralel bir 71 karanlığı dönemine girmiştik. Ozan da 40 yıllarına ilişkin alışkanlıklarını, dolaylı anlatmak, simgeyle vurgulamak yöntemlerini yeniden edinmişti." (1993b: 127)

Şiirlere bu açıdan yaklaştığımız zaman, bölüm için seçilen Bulut Günleridir başlığının da manidar olduğunu söyleyebiliriz.

Bölüme adını veren Bulut Günleridir adlı şiir, dönemi yargılama görevini üstlenmiştir. Zaten şiirin başlığı da bu amaca yöneliktir. Gazel tarzında kaleme alınan, Attilâ İlhan'ın eski şekille yeni muhtevayı birleştirme gayretlerinin bir başka örneği sayılan şiiri, bütün olarak değerlendirmekte fayda vardır:

"bulut günleridir / akar uykular dumanlı sular gibi
kuytu göllerde salınır rüyalar kuğular gibi
kırık aynalarda bakılsa da gün kızıllığı / kanma
bastırır tamtamlarıyla 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 gırtlağından zalim gümbürtülerle
bin yıllık sorular gelir ateşten burgular gibi
ölümdür bekleriz hükmü dünya bir duruşmadır sürer
ellerimizle yüreklerimiz vurulmuş kumrular gibi" (S. 54)

İlk beyitte "uyku" ve "rüya" kavramları üzerinde durulmaktadır. Rüya, kuytu göllerde salınan kuğuya; uyku ise, bulutların etkisiyle dumanlanmış sulara benzetilmektedir. Rüya'nın oluşumu uykudan sonradır. Bulutlu günler dumanlı suları, kuytu göller de kuğuları davet etmektedir. Beyitte zaman olarak, uyku anından, daha doğrusu geceden bahsedilebilir. "Bulut günleridir", "dumanlı sular" ve "kuytu göllerde" söz grupları, karamsar bir tablonun ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Böylece karamsarlığı temsil eden ve gündüze ait olan bulutun geceye taşındığını, uykuyu etkilediğini, hattâ rüyaya bulaştığını görmekteyiz. Şiiri semboller açısından değerlendirecek olursak, "bulut"la 12 Mart'ın kastedildiğini söyleyebiliriz. Ayrıca bu beyitte "bulut günleri" - "kuytu göller", "akar" - "salınır", "uykular" - "rüyalar", "dumanlı sular" - "kuğular" söz grupları; edebi sanat olarak müretteb leff ü neşr'i meydana getirirler. Uykuların dumanlı sulara, rüyaların kuğulara benzetilmesi de teşbih sanatıdır.

İkinci beyitte zamana ait iki kavramın çatışmasını ve etkilerini görmek mümkündür. Bunlar "gün kızıllığı" ile "karanlık"tır. Biri sabahın ilk vakitleri, diğeri akşamdır. Diğer manâlarıyla biri başlangıcı ve doğuşu, diğeri sonucu ve ölümü temsil etmektedir. Kesir çizgisiyle ayrılan kısımda yer alan "kanma" sözü, sen'e, daha doğrusu, şiirde muhatap alınana uyarı niteliğindedir. "Kanma" uyarısını, gerçek dışını temsil eden "kırık aynalar" hazırlamıştır. "Kanma" uyarısı, beyitin ikinci mısraına bağlantıyı da gerçekleştirmektedir. Çünkü gerçek olan ikinci mısradadır. "Bastırmak", "tamtam", "yamyam" ve "korku" kelimeleri, "karanlığın" belirleyici vasıflarıdır. Bu kelimelerle tenasüb sanatının yapıldığını da belirtmeliyiz. Şairin bu beyitte 12 Mart'la çizilen pembe tabloya inanmadığını görmekteyiz. Hattâ, ikinci mısra gelecek olan tehlikeleri haber vermekte-

dir. Denilebilir ki şair; Divan şiirine has formdan yararlanarak, mazmunları da kullanarak hâle ait endişelerini bildirmektedir.

Üçüncü beyitte orman imajı yer almaktadır. İlk mısrada, yalnızlığın vampir ve baykuşla kuşatıldığını görürüz. Vampir korkuyu, baykuş uğursuzluğu temsil etmektedir. Bütün bunlar korkuyla şekillenmiş bir insanı hatırlatmaktadır. Beyitte insan ormana benzetilmiştir. "Yalnızlığının ve damarlarının" sözleri gizli olan "sen"e, yani insana ithaftır. İnsanın damarlarından, vampir ve baykuştan dolayı, ağaçlar uğuldamaktadır. Ve insanın yalnızlığı, bu ağaçları ıssız korular şeklinde görülmesine sebep olmuştur. Yani insan korkuya mahkum edilmiştir. "İpek" sıfatı; korkunun örtüsü olarak değerlendirilebileceği gibi, vampirin okşamasının sonucu şeklinde de düşünülebilir. "Okşamak" ve "ipek" kelimeleri, 12 Mart'la birlikte gelen baskının dış yüzünün güzelliğini anlatmak maksadıyla kullanılmışlardır. Beyitteki asıl mesaj; dış görünüş itibariyle şefkatli, gerçekte tehlikeli unsurların 12 Mart çatısı altında bir araya gelmesidir. Uğuldamak ve ıssız; insanda ürperti meydana getirecek kelimelerdir. Bunlar korkuyu temsil eden vampir ve baykuş gibi kelimelerle birleşerek hem insanın yalnızlığını, hem de korkuyla çevrelenen bir dünyayı dikkatlere sunarlar. Beyitte "ağaç", "vampir", "baykuş", "koru" gibi ormana ait kelimeler tenasüb sanatını meydana getirirler. Şimdiye kadar üzerinde durduğumuz beyitlerden hareketle, manânın beyitte başlayıp bittiğini, gazelde işlenen konunun her beyitte aynı olduğunu söyleyebiliriz.

Dördüncü beyit tehlikenin yayılma fonksiyonu üzerine kurulmuştur. "Ufunet"; pis koku, irin ve cerahat anlamına gelmektedir. Karanlık, yıldızları davet etmiştir. Fakat karanlığın ufunetle birlikte gelmesi, yıldızların bozulmasına sebep olmuştur. İlk beyitte gece uyku ile birlikte ele alınmıştı; burada karanlık ve yıldızla, gökyüzü ve yeryüzü ilişkisi üzerinde durulmuştur. Yani aşağıdakiler ile yukarıdakiler söz konusudur. İkinci

mısra yukarıdakilerin aşağıdakilere etkisini anlatmaya hizmet etmektedir. İrin ve cerahatle dolu karanlık, bozduğu yıldızlar vasıtasıyla zehir saçmaktadır. "İliklerine geçme" sözü, yukarıdakilerin aşağıdakilere etki gücünü göstermektedir. "Titreşimler" yıldızlardan kaynaklanmaktadır. Titreşim zehiri fosforlu hâle getirmiştir. Fosfor; yarı saydam, balmumu kıvamında, karanlıkta ışıldayan, sarımsak kokulu, 1.83 yoğunluğunda, zehirli bir elementtir. Bu da "ağu" ile belirlenen zehirin gücüdür. Beyit bütün olarak, oluşumdaki bozukluğu ve bu bozukluğun yayılımını konu almaktadır.

Beşinci beyitte tarihi dayanak göz önüne alınmıştır. "Üremek", "dev" ve "bin yıl" sözleri; metin içersinde yüklendikleri anlamlarla tarihi dayanağı hazırlamaktadırlar. Dev, hem zalim, hem de heybetlidir. Korkuyu ve gücü de temsil eden bir masal kahramanıdır. Devin "gırtlağından zalim gümbürtülerle" üretilen "bin yıllık sorular" sözleri, devin çağrıştırdığı masal dünyasıyla birlikte düşünülmelidir. "Gelir" fiili, zaman tünelinden geçişi anlatır, hâle ithaftır. Devin gırtlağından üretilen sorular hâli tehdit etmektedir. Bununla, 12 Mart'la birlikte çoğalan işkenceli sorgulamaların kastedildiğini de söyleyebiliriz. "Ateşten burgular" söz grubu, kaynağı tarihe dayanan tehlikeyi anlatmaktadır. Burgu, delik açmaya yarayan çelik âlet demektir. Burgunun "ateşten" sözüyle kuvvetlendirilmesi, bir önceki beyitte "ağu"nun "fosforlu" sıfatıyla kuvvetlendirilmesine benzemektedir. Şair bu beyitte; hurafelerin, saplantıların zamanımızdaki tehlikesine dikkat çekmektedir.

Son beyitte mazmunların arkasına gizlenilmediğini görmekteyiz. "Biz" zamiriyle şair ortaya çıkmıştır. "Ölümdür bekleriz" sözü, korkusuzluğu temsil etmenin yanında, teslimiyetin de ifadesidir. Dünyanın bir duruşma salonu olarak benimsenmesi ve "hükm", teslimiyeti destekler mahiyettedir. "Ellerimizde yüreklerimiz" söz grubu da cesareti, korkusuzluğu

ve mücadele azmini akla getirmektedir. Denilebilir ki, bu söz gruplarıyla korkusuzluk ve cesaret birleştirilmektedir. Bu da, "askıda yaşayan", hayatı pamuk ipliğine bağlı bir insanı düşündürmektedir. Zaten "vurulmuş kumrular" benzetmesi de, bu insanın muhtemel sonunu ifade amacıyla kullanılmıştır. Kumru; güvercinler takımından, güvercinden küçük bir kuştur. Beyit, şairin 12 Mart'tan önce yaptığı mücadelenin haklılığını, mücadeleye devamdaki kararlılığını, gelecek her türlü cezaya göğsünü gere gere katlanacağını, sonu ölüm bile olsa tevekkülle karşılayacağını belirtmek amacıyla kaleme alınmıştır.

Bulut Günleridir adlı gazelde, 12 Mart'la beraber gelen baskının ve zihniyetin tenkidi vardır. Fakat tenkit, genellikle korkuya dayalı mazmunlar çevresinde yapılmıştır. Şiiri anlamak için, okuyucunun kelimelerin çağrışımlarına ve kelimeler arasındaki ilişkiye dikkat etmesi gerekmektedir.

Bulut Günleridir gazeli sunduğu mazmunlarla geniş ilgi toplayan bir şiir olmuştur. Mehmet Kaplan, Bulut Günleridir gazelinin Divan edebiyatıyla ilgisini ve şiirin sunduğu mesajı şöyle yorumlamaktadır:

> "Attilâ İlhan bu şiirini 12 Mart'tan sonra yapılan geniş tutuklama ve duruşmalardan ilham alarak yazmış olmalıdır. Fakat şiirde buna doğrudan doğruya bir işaret olmadığı gibi, ideolojik bir muhteva da yoktur. İçe dönük bir tavır takınan şâir, kendi duygu ve hayallerini tasvire önem vermiştir. Estetik bakımdan şiire hâkim olan ses ve fikir değil, his ve hayaldir. Attilâ İlhan, vezni bir yana atarak sadece kafiye dizisini aldığı eski gazel şeklini, kendine has bir tarzda kullanmıştır. Şâir, orjinal hayallerini asli temine bağlaması ile, gelişi-güzel hayaller kullanan gerçek-üstücülerden ayrılır." (Kaplan, 1984: 265)

Mehmet Kaplan'ın söylediklerine katılmamak mümkün değildir, yalnız; kelimeler derin anlamları ve birbirleriyle ilişkileri açısından ele alınacak olursa, 12 Mart'la gelen baskıların ve karanlığın netleştiği, dikkati çekmektedir.

Zincirleme Rubailer

Bölüm 18 rubaiden oluşmaktadır. Divan edebiyatı nazım şekillerinden olan rubainin kafiye düzeni aaba şeklindedir. Aruz vezninde rubaiye ait 24 kalıptan biriyle kaleme alınırlar. Zincirleme Rubailer'de bu kurallara uyulduğunu söyleyemeyiz. Rubailerin mısra sayısı 4 ilâ 14 arasında değişmektedir. Attilâ İlhan Meraklısı İçin Notlar'da, muhtevayı çağdaşlaştırdığını ve rubailerin konularını birbirine bağlayarak zincirlemeyi sağladığını belirtmektedir. Nasirüddin-i Tusi, Mevlana, Nâzım Hikmet'in rubailerinden etkilendiğini, Ömer Hayyam'ın rubailerinin zamanında Türkçeye tercüme edilmediği için okuyamadığını söylemektedir. (1993b: 137-139)

Zincirleme Rubailer'de, Attilâ İlhan, varlık problemleri üzerinde durmaya, kainâtı değerlendirmeye başlamıştır. Toplumcu düşüncelerinin yanında, *Yasak Sevişmek*'teki Yaş Kırktan Yukarı şiirinde ilk örneğini gördüğümüz insanın kainât içersindeki yeri, ölüm düşüncesi rubailerin temel konusudur. İlk rubaide de toplumcu yön ile ferde ait bunalım bütünleştirilmiştir:

"düşünceli sevda çiçekleri hangi uzak ölülerin
dudaklarıyla uzattıkları
buğulu camlar gibi serin
ölümlü insanın ölümsüzlüğü derinliğinde yatan
hayyam'dan nâzım hikmet'e
yazılmış bütün rubailerin" (S. 61)

İlk mısra şairin temel prensiplerinin bütünleştiği yerdir. "Sevda çiçekleri" aşka ve dünyaya güzellikler içersinde bakmayı belirtmektedir. "Sevda çiçekleri"nin "düşünceli" sözüyle vasıflandırılması güzelliklerin üstüne çöken karamsarlığı ifade etmektedir. "Uzak ölüler" söz grubu ise, şairin bütün dünya insanlarına sevgi ile yaklaşımını, bir bakıma hümanist dünya görüşünü dikkatlere sunmaktadır. "Uzak ölülerin" şaire verdiği ıstırap "buğulu camları" hazırlamaktadır. Buğulu camlar, hem

içe çöken hüznü, hem de ölümü hissettirmektedir. Dördüncü mısradaki "ölümlü" ve "ölümsüz" zıtlığı, yaşanılan hayatın değeri için kullanılmış olabilir. Ölümsüzlüğü, yaşanılan hayattaki mücadele sağlar. Attilâ İlhan, burada savaşlarda ve inandığı mücadeleler uğrunda ölenlere gönderme yapmaktadır. Son mısrada adı geçen Ömer Hayyam ve Nâzım Hikmet de; öyle zannediyoruz ki, rubainin muhtevasında yaptıkları değişikliklerle anılmaktadırlar. Nâzım Hikmet ile Ömer Hayyam'ı "insanın ölümsüzlüğü" söz grubuna bağlamak da yerinde olur. Ölüm kelimesinin sık sık kullanılmasını, Attilâ İlhan'ın 50 yaş sınırına dayanmasıyla da izah edebiliriz.

Ölüm kavramı, "ben"de hayatı değerlendirmeyi de beraberinde getirmektedir. Bu sebeple varlık problemi de irdelenmektedir.

Rubailerin ilkinde işe kainâtı seyretmekle başlayan "ben"; önce geçmişe duyduğu özlemi anlatmış, sonra kainâtın düzeni ve bu düzen içersinde 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.

İncesaz

Tutuklunun Günlüğü'nün üçüncü bölümü olan İncesaz'da, başlıklarını Türk sanat müziğindeki makam adlarından alan altı şarkı bulunmaktadır. Attilâ İlhan, İncesaz bölümünde, Divan edebiyatında; özellikle Nedim'in kullandığı, şarkı formunu yeni muhtevalarla zenginleştirerek karşımıza çıkarmaktadır. Bu bölümde, şiir şekli bakımından geleneğin sürdürüldüğünü, muhtevanın güncelleştirilmesi ile eskiye has ahengin birleştirildiğini, böylece de sentezin gerçekleştirildiğini söyleyebiliriz.

Üçüncü şiir olan Mahur'da da zaman unsuru önemli rol oynamaktadır. Geçmişle hâli kesiştiği nokta üzerinde durulmaktadır. Geçmiş mutluluğu, hâl ise kederi simgelemektedir. Bu iki farklı kavramı barındıran zaman dilimleri şiirin ilk bölümünde değerlendirilmektedir:

"şenlik dağıldı bir acı yel kaldı bahçede yalnız
o mahur beste çalar müjgân'la ben ağlaşırız
gitti dostlar şölen bitti ne eski heyecan ne hiz
yalnız kederli yalnızlığımızda sıralı sırasız
o mahur beste çalar müjgân'la ben ağlaşırız" (S. 83)

"Şenlik" mutluluk demektir". Şenliğin dağılması da mutluluğun sona ermesi anlamındadır. "Acı yel" ise şenliğin dağılmasından sonra oluşan manzarayı ifade etmek için kullanılmıştır. Bahçe, mutluluk ve kederin içiçe yaşandığı mekân vazifesi görmektedir. O hâlde, mekândaki değişikliği hazırlayan bir olayın varlığından söz edebiliriz. İncesaz bölümündeki şiirler göz önüne alınarak denilebilir ki bu olay, 12 Mart'dır. "Dostlar", "şölen", "heyecan" ve "hız" sözleri; tatlı bir hayatın belirtileridir. Fakat bu sözler yanlarına aldıkları olumsuz edatlar ve fiillerle tatlı bir hayat yerine, mutsuzluğu, kederli bir dönemi ifade etmektedirler. "Kederli yalnızlığımız" sözü ise, hâlin mutsuzluğudur. İki ve beşinci mısralarda "o mahur beste çalar müjgân'la ben ağlaşırız" sözleri de, hem musikiye sığınmanın, hem de geçmişi aramanın işaretleridir. Ayrıca bu mısralarla şair, musikinin sunduğu çağrışım imkânlarından yararlanmaktadır. Yukarıdaki "sıralı sırasız" sözleri de, "mahur beste"nin çalma zamanı ile ilgili olarak kullanılmıştır.

Mahur'un ikinci bölümü, iki zıt zaman dilimini bıçak gibi birbirinden ayıran olayın boyutlarına ayrılmıştır. Burada olayın hışmına uğramış insanların dünyasına girilir:

"bir yangın ormanından püskürmüş genç fidanlardı
güneşten ışık yontarlardı sert adamlardı
hoyrattı gülüşleri aydınlığı çalkalardı

gittiler akşam olmadan ortalık karardı
o mahur beste çalar müjgân'la ben ağlaşırız" (S. 83)

"Bir yangın ormanı", söz grubu Anadolu'yu tanımlaması yanında, memleketin zor şartlarını belirtmek için de kullanılmış olabilir. Buradan "püskürmüş genç fidanlar"la da, zor şartlarda, nadir yetişen genç insanlar kastedilmiştir. İkinci ve üçüncü mısralar, bu insanların fiziki özelliklerini ve dış görüntülerini belirtmektedirler. "Gittiler akşam olmadan" sözleriyle akibetleri ortaya konmaktadır. "Genç fidanlardı", "sert adamlardı", "hoyrattı gülüşleri", "gittiler akşam olmadan", "ortalık karardı" söz grupları; şiirin arka planında 12 Mart'la idam edilen insanların bulunduğunu sezdirmektedir. Şiire bu açıdan yaklaştığımız zaman, 12 Mart'ın getirdiği bunalımın konu alındığını, böylece de idam edilen insanların anlatıldığını söyleyebiliriz. Yalnız mesaj niteliğindeki bu konu, doğrudan anlatma yerine, şarkı formunun arkasına gizlenerek, sezdirme yoluyla dikkatlere sunulmaktadır.

Üçüncü bölüm, geçmişte kalan acıların hâldeki görünüşünü; acılara alışma özelliği gösteren, zamanın getirdiklerine ayak uydurmaya çalışan insanları konu almaktadır:

"bitmez sazların özlemi daha sonra daha sonra
sonranın bilinmezliği bir boyut katar ki onlara
simsiyah bir teselli olur belki kalanlara
gün döndü geceler uzar hazırlık sonbahara
o mahur beste çalar müjgân'la ben ağlaşırız" (S. 83)

Yukarıdaki mısralar zamana teslimiyetin ifadesidirler. "Simsiyah bir teselli" söz grubuyla, 12 Mart'tan kurtulanlar kastedilmiştir. "Hazırlık sonbahar"a sözleriyle de, öyle zannediyoruz ki, şair kendisinden bahsetmekte, yaşlanmış hâlini dikkatlere sunmaktadır. Bu sözler, mutlu günlerin gelecekte saklı olduğunu da bildirirler. Mahur'da, 12 Mart'la birlikte üç ayrı zaman diliminin "ben" açısından görünüşü işlenmektedir:

BEN		
Geçmiş Dönem	12 Mart	Hâl
Mutluluk	Baskı	
Eğlence	İdamlar	Hüzün
Hürriyet (Sezdirmeyle)	Sessizlik	

"Ben", üç zaman dilimini de yaşamıştır. Mutluluk, eğlence ve hüzün kavramları da, "ben"in zaman dilimlerinden etkilenme derecelerini belirtmektedir.

Mahur adlı şiir, şarkı formunun sunduğu imkânlar ölçüsünde 12 Mart'la birlikte yaşanan acıları dile getirmek gayesiyle kaleme alınmıştır. Bu arada 12 Mart öncesinin mutluluklarla dolu olduğu da vurgulanmaktadır. Attilâ İlhan, ihtilâlin memleketi kedere sürüklediğini hissettirmektedir.

Tutuklunun Günlüğü

Buradaki şiirlerde memleketimiz aydınlarının hapishane dramı aksettirilmektedir. 1940'lı ve 1970'li yılların siyasal baskılarla dolu hayatı anlatılmaktadır. Bu bakımdan da Attilâ İlhan *Duvar*'daki çizgisine dönmektedir:

> "tutuklunun günlüğü bölümü, 40 yılları içersinde toplumcu kuşağının çektiklerinden bazı şeyler anlatmaya çalışıyor. kitabın bütünü içersinde, birbirini izleyen 12 Mart karanlığı ile 40 karanlığı, bence şu saptamayı yapma olanağını verdiği için ilginç: 12 Mart karanlığı ile ilgili şiirler tıpkı 40 yıllarındaki baskıya karşı yazdıklarımız gibi kapalı, dolaylı, simgesel şeyler oluyor; buna karşılık, 12 Mart sonrasında, 40 karanlığını daha açık, daha adlı adınca anlatabiliyoruz." (1993b: 142)

Attilâ İlhan, "simgesel" diye nitelediği şiirlerle, Bulut Günleridir ve İncesaz bölümlerini kastetmektedir.

Bölümün ilk şiiri, 1940'lı yılların baskısını konu alan 40 Karanlığı'dır. Şairin geçmişi yadetmesi şeklinde düzenlenmiştir. Dört bölümden oluşan şiirin, her bölümünün başlangıcı olan "ne haydut bir akşamdı" sözleri, geçmişe göndermelerde anahtar

rolü üstlenmişlerdir. 40 Karanlığı'nın ikinci bölümünde 1940'lı yılların siyasî görüntüsü vardır. Şiirde 1940'lı yıllarda toplumcu gençlerin dünyası aksettirilmektedir. Nâzım ve Dinamo liderdir. Onların olmaması, döndüncü mısradaki yalnızlığı hazırlamıştır.

Şiirin üçüncü bölümü, memleketin olumsuz manzarasını gözler önüne sermektedir. Burada asıl söylenilmek istenen imajların arkasına gizlenmiş durumdadır. *"Yıldızlar bozmuştu gökyüzünü / yemyeşil gürültülerle"* mısralarında mutaassıp düşüncelerin, daha doğrusu dini tehlikenin varlığı hissettirilmektedir. "Sürgünlerin ürkekliği" ve "sosyalist karanfiller" sözleri ise bastırılmış düşünceleri ve yıpranan sosyalistleri dikkatlere sunmaktadır. 40 Karanlığı'nın son bölümünde ise, o döneme ait karamsarlık anlatılmaktadır.

Böyle Bir Sevmek

Böyle Bir Sevmek Nisan 1977 yılında yayımlanmıştır. Böyle Bir Sevmek şiirlerinde, Attilâ İlhan'ın son zamanlarda çokça faydalandığı Divan edebiyatı etkilerini göremeyiz. Bunun yanında insan unsurunu ön plana çıkaran, toplumsal düşünceleri ihtiva eden şiirlerle karşılaşmaktayız.

Gündelik Şeyler

Tutuklunun Günlüğü'nde dikkatini sosyal problemlere ve topluma yönelten şair, Böyle Bir Sevmek'te ferdi ön plana çıkarır. Fakat bu ferdin de toplumcu yönü dikkati çekmektedir. Kitabın ilk bölümü olan Gündelik Şeyler'de, siyasal kavgaların içersindeki insan konu alınmakta, Attilâ İlhan'ın söyleyişiyle "şiire insancıl bir boyut" eklenmektedir. Bu bölümdeki şiirleri *Sisler Bulvarı, Yağmur Kaçağı, Ben Sana Mecburum, Belâ Çiçeği* kitaplarındaki damarın gelişmiş, olgunlaşmış bir devamı olarak görmek de mümkündür.

Gündelik Şeyler bölümündeki şiirlerde ideolojik mücadele içersindeki insanın gerilimi vardır. Şiirler ideolojiyi anlatmaktan

ziyade, ideolojiyi dolaylı olarak yaşayan insanın hâlini dikkatlere sunarlar.

İlk şiir, Sana Ne Yaptılar bu anlayışla kaleme alınmıştır. Şiirde "sana", "sen" ve ikinci teklik şahıs iyelik ekleriyle tanıtılan insanın geçmişi ile hâli "ben" tarafından mukayese edilmektedir. Geçmişle hâli birbirinden ayıran zaman dilimi, bu insandaki tahribatın asıl sebebidir. Aradaki bu zaman dilimi, hücrede ve işkencelerle geçmiştir. Şiirin ilk bölümünde işkence görmüş bir insanın varlığı ortaya konur:

"o sabah mı çıkmıştın bir gün önce mi
bir bıçağın ağzında yürür gibiydin
demirlerin soğukluğu soluk dudaklarında
gözlerinde karanlığı dar hücrelerin
seni görür görmez özgürlüğümden utandım
söyle ne içersin çay mı kahve mi
çok değişmişsin birden tanıyamadım" (S. 11)

Hücredeki insanın anlatılmasında "bir bıçağın ağzında yürür", "demirlerin soğukluğu soluk dudaklarında" gibi ibarelerin kullanılması işkenceyi hatırlatmaktadır. "O sabah mı çıkmıştın", "birden tanıyamadım", "seni görür görmez özgürlüğümden utandım" gibi söz grupları da, anlatılan şahısla "ben" arasındaki kader birliğini, arkadaşlık bağını, mücadele arkadaşlığını ortaya koymaktadır. Bu sözler, hücredeki işkencelerin, insanı nasıl tanınmaz hâle getirdiğini de aksettirmektedir. Attilâ İlhan, şiirin yukarıdaki kısmında, hücrelerde yapılan insanlık dışı muamelelere dikkati çekmekte, işkence görmüş bir insan çevresinde toplumsal tenkidini dikkatlere sunmaktadır.

Şiirin ikinci bölümünde işkence görmüş insanın dünü ve bugününe ait görüntüler verilir. Geçmiş güzelliklerle, hücrenin yön verdiği hâl ise dramla birleştirilmiştir. Toplumsal tenkit bu defa insan bazında ele alınmaktadır:

"saçların uzundu omuzlarına akardı
gönlümüz şenlenirdi sarışınlığından

onlar mı kestiler sen mi kısalttın
gülerdin içimize aylar doğardı
görünmez dağların arkasından
eski gülümsemeni beyhude arardım
o sabah mı çıkmıştın bir gün önce mi
çok değişmişsin birden tanıyamadım" (S. 12)

Uzun saçlar ve sarışınlık, şiirde anlatılan insanın kız olduğunu açıklamaktadır. Yukarıdaki mısralarda geçmişe dair görüntü içersinde güzel bir insan dikkati çeker. Fakat hücre hayatı, bu insanın güzelliğini alıp götürmüştür. Bu da "ben"e acı vermektedir.

Şiirin üçüncü bölümünde bu kızın ellerinin titremesi, sigaraya başlaması ve durup dururken ağlamaya başlaması üzerinde durulmaktadır. Hastalık, mahzunluk ve kötü alışkanlıkların bu genç kızda başlamasının sebebi, hücrede görülen işkencelerdir. Attilâ İlhan, bir genç kızın dramını anlatırken, insanlar üzerinde oluşturulan siyasal baskıları ve hücrelerdeki insanlık dışı davranışları da sezdirmektektedir.

Gündelik Şeyler'de Attilâ İlhan, bütünüyle insanı, insana ait sade yaşayışı esas alarak baskıya tepkisini, hürriyet özlemini ve hümanist düşüncesini sergilemektedir.

Kavaklıdere Ballâdları

İkinci bölüm Kavaklıdere Ballâdları adını taşımaktadır. Edebiyatta hikâyeli, kısa lirik şiirlere ballâd denir. Eskiden beri kullanılan bu tür her şeyi konu edinebilmesiyle de tanınır. Kavaklıdere Ballâdları bölümünde, geleneksel ballâdlarla aynı özellikleri arz etmeyen; fakat hatırlatan bir tarzın varlığından söz edilebilir. Zaten Attilâ İlhan da amacını "Ballâd ritminde yeni şiirler yazmaktır, eski usulde Ballâdlar yazmak değil" şeklinde belirtmektedir. Yalnız tekrarlanan mısraların atasözü niteliği taşımasının geleneksel Ballâdlarla benzerlik olarak görülebileceğini söyler.

(1990b: 119-120) Bu bölümdeki şiirlerde "ben", biraz hatıraları, biraz da yaşadığı duygularla karşımıza çıkmaktadır.

İlk şiir Böyle Bir Sevmek hatıra esasına dayanır. Yaşanmış aşklar konu edilmektedir. Ballâdların özelliklerine uygun olarak hikâye türünü hatırlatmaktadır. Bir bakıma "ben"in yaşamış olduğu aşk maceralarının, "ben" tarafından hâlden görünüşü vardır.

"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" (S. 33)

Yukarıdaki mısralar ilk bakıldığında gerçeküstü izlenimi verirler. Fakat yağmur ve sonbahar kavramları, şairin aşkla bütünleştirdiği kavramlar olduğu için, hatıra unsuruna kuvvet kazandırırlar. "Çocuktular", "gözleri sislenir" gibi tanımlamalar, "bıraksam" eylemi ile birlikte düşünülmelidir. Yani şairin serüvenci mizacı ile sevgililerin ona kayıtsız bağlılığı söz konusudur. Bütün bunları hatıra olmayan şekilleriyle Sisler Bulvarı ve Yağmur Kaçağı şiirlerinde görmek mümkündür. Şair, bir bakıma ordaki hatıraları yad etmektedir. "Ne kadınlar sevdim" söz grubu, yaşanan aşkların yüceliğini belirtir. "Böyle bir sevmek" sözünü de yaşanan imkansız aşklarla birlikte düşünmek gerekir.

Şiirin ikinci bölümünden itibaren "ben"in geçmişteki aşklarıyla hâldeki irtibatı üzerinde durulur. "Ben", geçmişine ait serüvenleri ve aşkları dile getirerek hâlde mutlu olmaktadır. Bir bakıma geçmişe sığınmakta, tam olarak belirtilmese de eski serüvenlere ve aşklara özlem duymaktadır.

Attilâ İlhan da, Böyle Bir Sevmek şiirin kendi açısından önemini, hatıra kavramı çevresinde izah etmektedir:

> "Bu, yaşantısı içinde belli bir yere gelmiş bir adamın duygusal düzeydeki anılarının şiiri. İnsan hayatında sevmek diye

> bir olay vardır. Çocukluktan beri duydukları, üzerinde kafa patlattıkları bir olay. Genellikle de bir erkek ve bir kadınla somutlaşır. Oysa yıllar geçince insan sevdiğini zannettiği o insanın aslında kendi kafasında yarattığı soyut kişi olduğunu anlar. İşte şiir bunu saptıyor. Bu, daha önceki Pia adlı şiirimin başka bir yorumu. Belirli bir yaşa gelmiş dostlarım bu şiiri çok sevdiler. Ezberlediler." (Yankı, 1977: 30)

Attilâ İlhan Kavaklıdere Bâlladları serisinde geçmişe özlem teminin yanında, yaşlı insanlara has bir dünyayı da gözler önüne sermektedir. Geçmişteki görkem ile yaklaşmış ölüm arasında bocalayan, geçmişten kuvvet alan bir insan. İhtiyarlar Bâlladı da bu anlayış içersinde karşımıza çıkarılmaktadır. Bu şiirde geçmişe özlemden çok, ihtiyarların ölüme yaklaşmış yalnız hâlleri vardır.

Kavaklıdere Bâlladları bölümünde şair, "ben"i hareket noktası alarak kendi geçmişine yönelik, özlem dolu şiirlerle karşımıza çıkar. "ben" maziyi arayan, maziye ait hatıralarla avunan insan durumundadır. Bu tarz şiirler Genel Grev'e kadar devam eder. Genel Grev, Metropol, Hiç Olmazsa Birisi ve Kar Kasidesi şiirlerinde ise farklı konular ele alınmaktadır. ilk kısım şiirlerde "ben", ikinci kısımda ise "ben"e ait dünya görüşünün varlığından söz edebiliriz.

Varsağı

Böyle Bir Sevmek'te üçüncü bölüm Varsağı'dır. Varsağı, Güney Anadolu'da özel ezgi ile söylenen bir Nâzım çeşididir. Attilâ İlhan'ın şekil özellikleri ve söyleyiş olarak türün aslına bağlı kaldığını söyleyebiliriz. Seride birbirinden rakamlarla ayrılmış üç varsağı, altı da nefes vardır.

Tutuklunun Günlüğü'nde hiç rastlanmayan halk şiiri etkisi Böyle Bir Sevmek'teki "Varsağı" bölümüyle tekrar karşımıza çıkar. Attilâ İlhan, bu bölümdeki şiirlerin yazılış maceralarını ve

Varsağı ile ilgili düşüncelerini *Meraklısı İçin Notlar*'da şöyle açıklamaktadır:

> "yeniden halk şiiri rüzgârına nereden ve nasıl kapıldım bilmiyorum. 12 Mart'la ilgili bir şiir tasarlarken, ansızın, bu şiirin halk şiirindeki türlerden varsağı'nın ses ve havasıyla oluştuğunu saptadım. bilindiği gibi varsağı daha çok yiğitçe bir ağızla söylenir, biraz görmüş geçirmiş, biraz küstah bir edası vardır. bir yandan varsağı'nın klasik biçimine bağlı kalmayı, bir yandan da bu biçim üzerine çeşitlemeler yapmayı tasarlıyordum. tasarladığımı yaptım." (1990b: 123-124)

Attilâ İlhan, her ne kadar halk şiiri etkisini ulusal sentez gayretleriyle izah etmese de, bu şiirlerin arkasında öyle bir endişenin varlığını sezmek mümkündür.

Attilâ İlhan, birbirinden rakamlarla ayrılmış üç şiirle oluşturduğu Varsağı'da, insanların zulüm karşısındaki ıstırabını sergilemektedir. Bu şiirlerin arkasında 12 Mart'la birlikte gelen siyasal baskıların eleştirildiğini görmek de mümkündür:

"destur bre gökkuşağı
hangi devin kılıcısın
sabah sabah kanın damlar
besbelli can alıcısın" (S. 59)

"Dev" ve "can alıcı" sözleri zulüm edeni, eziyet edeni tanımlamaktadır. "Destur" sözü de halk içersindeki söylenişiyle haddini bil anlamına gelmektedir. "Devin kılıcı" olmak kuklalığı akla getirir. "Sabah sabah kanın damla"ması da kana doymuşluğun ifadesidir. "Gökkuşağı" sözü de zulüm eden için sembol olarak kullanılmıştır. Denilebilir ki, şair ilk bölümde zulüm sahibine hesap sormaktadır.

Varsağı'nın ikinci dörtlüğünde ise bilinmeyen suçlardan cezalandırılan insanların için duyulan acı dile getirilmektedir. "Başımızda kalıcısın" ifadesi acıya ve haksızlıklara alışmak gerektiğini haber verir. Şair halk söyleyişiyle ve en uygun halk edebiyatı nazım şekliyle zamana ait tenkidini yapmaktadır. Bu

tenkidi Divan edebiyatı nazım şekilleriyle de, modern tarzda kaleme aldığı şiirlerde de yapmıştı.

Jilet Yiyen Kız

Jilet Yiyen Kız, Attilâ İlhan'ın cinsellik temini, *Belâ Çiçeği*'nde Claude Diye Bir Ülke ve *Yasak Sevişmek*'te Biraz Paris serisinden sonra bilinçli olarak ele aldığı ilk bölümdür. Cinselliği bireysel diyalektiğin bir parçası sayan Attilâ İlhan, normal cinsellik yerine, şiirlerinde cinsel çelişkileri ve karmaşık ilişkileri işlemektedir.

Erotik temayı esas alan bir diğer şiir, bölümle aynı adı taşıyan Jilet Yiyen Kız'dır. Şiirin başlığı, işkenceyi, sado-mazohistliği ve karanlık mekânları hatırlatmaktadır. "Ben"in cinsellik bakımından etkilendiği, cinselliği işkence ve acıyla birleştiren kadın, bilinen hemcinslerinden bu itibarla farklıdır. "Ben", diğer şiirlerinin aksine kadına cinsel tutkuyla bağlıdır. Kadın, acıyı ve işkenceyi hatırlatan tarafıyla "ben"i etkilemiştir. Şiirde kırmızı sözünün hem renk, hem de imaj olarak hâkim olduğunu görmekteyiz. Ayrıca bu şiirde ve bundan önceki Yamyam Kadınlar'da halk şiirine ait söyleyişle, farklı temaların birleşimi ve ahenk dikkati çekmektedir. Gerek kafiye yapısı, gerekse şekil bakımından bütünlük şiirlerin akıcılığını sağlamaktadır.

Attilâ İlhan, Jilet Yiyen Kız bölümündeki şiirlerde insanı cinsel boyutlarıyla ele almakta, değişik şiir formları içersinde bu konuyu irdelemektedir. Şair buradaki şiirlerde halk edebiyatına ait söyleyişten faydalandığı gibi, modern şiirin imkânlarından da yararlanmıştır. Yamyam Kadınlar ve Jilet Yiyen Kız da halk edebiyatına ait söyleyiş hemen dikkati çekmektedir. Porno, Özcinsel, ve Üçgen adlı şiirler de modern tarzın imkânlarıyla kaleme alınmışlardır. Buradaki şiirleri *Yasak Sevişmek*'teki Biraz Paris bölümüne, hatta Hangi Seks ve Yanlış Kadınlar Yanlış Erkekler araştırmalarına bağlamak, şairin o düşünceleriyle birlikte ele almak mümkündür. Attilâ İlhan'ın cinselliği konu alan ilk şiirlerine, parıltı hâlinde de olsa, *Ben Sana Mecburum*'da rastlamıştık.

Jilet Yiyen Kız bölümünde o parıltı, yani şiir damarının ilk cevherleri, en üst seviyede karşımıza çıkmaktadır. Şairin şiire yeni konular kattığını, hatta cinsellik bakımından fazla ileri gittiğini bu bölümdeki şiirler itibariyle söyleyebiliriz.

Gözlüklü Hamdi'nin Notları

Birbirinden rakamlarla ayrılmış dokuz şiirden oluşan Gözlüklü Hamdi"nin Notları, Böyle Bir Sevmek'in beşinci bölümünü oluşturmaktadır. Gözlüklü Hamdi Attilâ İlhan'ın bir diğer adıdır. Burada "ben"in kendisini, toplumu ve tabiatı yargıladığı şiirler vardır.

Notların ilkinde kendini tabiatla birlikte değerlendiren, tabiatla bütünleşmiş "ben" vardır. İlk bakışta yaşanmış bir hayatın gözden geçirildiği görülmektedir. Şair bunu yaparken tabiat unsurlarından yararlanmıştır:

"zehirli karanfiller büyüttüm
dargınlığımın saksılarında
biberli bir kokuları vardı
yazın bir akşam hazırlığına benzer
kayalık bir deniz kenarında" (S. 87)

Yukarıdaki ilk üç mısrada "zehirli karanfiller", "dargınlığım" ve "biberli bir kokuları" gibi olumsuz ve istenmeyen oluşumlar bir araya toplanmış durumdadır. Dargınlıkla saksılarda büyütülen karanfiller, etrafa biber kokuları saçmaktadır. Karanfillerin zehirli olması ve biber kokuları saçması dargın büyütülmelerinden kaynaklanmaktadır. Bu da isteksiz başlayan bir işin olumsuz bitişini göstermektedir. Kayalık bir deniz kenarındaki akşam hazırlığı da hüznü ifade etmektedir. İlk üç mısradaki dargınlıkla, hüzün arasındaki ilişki üzerinde durulabilir.

Şiirin bundan sonraki kısmında dargınlık ve hüzünle bütünleşmiş "ben"in dünya ile ilişkisi üzerinde durulmaktadır:

"kanlı bir karanlıktı gördüğüm
ben mi çok geniştim dünya mı çok dardı

nasıl yaprak yaprak açılıyordu
vahşi bir bitki gibi içimde keder
ağaçlar sonbahara azalıyorlardı" (S. 87)

"Ben" dünyayı kanlı bir karanlık olarak görmektedir. Bu olumsuz bakışı şiirin ilk kısmına bağlamak mümkündür. Orada filizlenen hüzün ve dargınlık "vahşi bir bitki gibi içimde keder" mısraında yeniden ele alınmaktadır. Bu dünyayı kanlı ve karanlık görmeye de sebeptir. Yukarıdaki ikinci mısrada "ben"in kendini dünya ile mukayesesi dikkat çekmektedir. Buna anlaşılamamanın ızdırabı veya acılara isyanın ifadesi olarak bakmak yerinde olur. Artık hüzünlü ve dargın insanın vasıflarına isyankârlığın da eklendiğini söyleyebiliriz. Son mısradaki sonbahara hazırlık, tıpkı ilk kısımdaki akşama hazırlık gibi ölüme yakınlaşma olarak değerlendirilebilir. Burada tabiata ait bir görünüşle insan hayatı arasında benzerlik kurulmaktadır. Denilebilir ki bu şiirde, şair, kendinin dünya içersindeki yerini, dünyayla uyuşma problemini ele almakta, bir bakıma da "ben"in aczini ifade etmektedir.

Attilâ İlhan, Gözlüklü Hamdi'nin Notları bölümünde tabiat unsurlarından yararlanarak hem tabiatın kendinde çağrıştırdıklarını, hem de dünya görüşlerini nakletmektedir. Şair, deniz ve tabiata bakarken hatıra cihetini tercih etmektedir. Şiirlerde hayat tecrübesi olan bir insanı yakalarız. Dolayısıyla da Gözlüklü Hamdi'nin Notları'nda değerlendirme ve yorumun yanında hüzün de büyük yer tutmaktadır. Attilâ İlhan, bu şiirlerde varlık problemini irdelemekte ve kendi dünya görüşünü belirtmektedir. İnsan ve tabiat ilişkilerinden kaynaklanan duygulanmaların da şiirlerin konusunu oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Ki

Böyle Bir Sevmek'te son bölüm Ki adını taşımaktadır. Şairin kız, göz, yaz ve söz konuları etrafındaki açıklamaları; duygulanmalar ve hatıralarla birleşerek karşımıza çıkmaktadır.

Şair, tıpkı Gözlüklü Hamdi'nin Notları'nda olduğu gibi, olayları hâlde yaşayan değil, hatıralarıyla değerlendiren hüviyettedir. Burada onun toplumcu düşüncelerine ve dünya görüşüne de rastlamaktayız. Ki bölümünün başına konulan şiirde de sonbaharı yaşayan, ölüme yaklaşmış, hatıralara sığınan insan vardır.

İlk şiir O Kızlar Ki'de piyanosunun başında kederli bir halde, içine kapanık genç kız tipi çizilmiştir. Bu genç kız, bize, Servet-i Fünun romanlarındaki kızları hatırlatmaktadır. İçine kapanık, evde hanım hanımcık. Bu genç kız tipinin Cumhuriyetin ilk yıllarına da taşındığını söyleyebiliriz. "O kızlar" söz grubu "ki" bağlacıyla açıklanmayı beklemektedir. Şair, "ki" bağlacının gereklerini, piyanonun başındaki genç kıza ait dünyayı anlatarak yerine getirmektedir. Bu genç kız tipini, onların içe kapanık dünyalarını anlatarak bir bakıma tenkit etmektedir:

"o kızlar ki
hiç yaşanmamış bir aşkın anısıyla yaşar
bir rüyadan kaçırılmış
hayallerdir sanki" (S. 105)

Bu mısralarda aşkı yaşamamış, hatıra dünyasına mahkum genç kızlar anlatılmaktadır. Bu genç kız, Attilâ İlhan'ın şimdiye kadarki şiirlerinde karşılaştığımız tiplerden değildir. Şairin gözlemlerinden veya okuduğu romanlardan ortaya çıkmış olabilir. Hayal, bu karakterdeki bir genç kızın tek sığınağıdır. Şiire konu olan genç kızın, şairin musiki zevkini aksettiren şiirlerinden tanıdığımız "Müjgân"ı hatırlattığını da söyleyebiliriz.

Elde Var Hüzün

Elde Var Hüzün Adam Yayınları arasında 1982 yılında çıkmıştır. Kitap, 5 şiir bölümünden oluşmaktadır.

Yağmurda Sis Düdükleri

Attilâ İlhan bu kitabındaki şiirlerde de şimdiye kadar geliştirmiş olduğu şiir damarlarından örnekler sunmaktadır. Kitapta, ilk sırayı Yağmurda Sis Düdükleri almaktadır. Burada belirli bir gerilimden kaynaklanan ferdi çıkmazlar ele alınmaktadır. Bu tarz şiirlere Sisler Bulvarı'ndan itibaren oldukça sık rastlamaktayız. Fert bunalımı ve gerilimi yaşamanın yanında gözlemlerini de sunmaktadır. Yağmurda Sis Düdükleri de bu tarz şiirlerden oluşmaktadır. Gözlemlerin hayat tecrübesini andırdığını da söyleyebiliriz.

İlk şiir Tut ki Gecedir, bir anın çeşitli yönlerden görünüşünü esas alır. Bu an gerilimin daima uygun zemin bulduğu gecedir. Üç bölümden meydana gelen şiirde önce gecenin görüntüsü, sonra barındırdığı tehlikeler, daha sonra da sunduğu insan manzaraları anlatılmaktadır. İlk bölümde tehlike ve görüntü bir renk cümbüşünü hatırlatan anlatımla sunulmaktadır:

"tut ki gecedir
karanlık sıvaşır ellerine camlardan
birden kırmızıya döner
trafik ışıkları
kükürtlü dumanlar yükselir
korkuya batmış
camkırığı adamlardan
tehlikeye büyür sakalları" (S. 11)

"Tut ki gecedir" söz grubu, gece olduğunu varsayalım anlamında kullanılmıştır. Bu söz grubu, peşinden gelecek mısraların geceyi anlatmaya yönelik olduğunu da bildirir mahiyettedir. Ellere karanlığın camlardan bulaşması, iki anlamı beraberinde getirmektedir. Birincisi, geceden kaynaklanan karanlığın camlara aksetmiş görüntüsüdür. İkincisi ise, gece meydana gelen bıçaklanma olaylarıdır. Bu mısradan sonra trafik ışıklarının kırmızıya dönüşmesi ve meydana gelen hareketlilikten söz edilmesi, bıçaklama olayı ihtimalini kuvvetlendirmektedir. "Kükürtlü duman-

lar" söz grubu da, büyük şehirlere, daha doğrusu metropollerin kalabalık görüntüsünü ve arabaların fazla oluşunu bildirmek maksadıyladır. Geceleri "camkırığı adamlar"ın ortaya çıkması da tehlikelerin büyümesini haber vermektedir. "Camkırığı adamlar" söz grubuyla, öyle zannediyoruz ki, her türlü tehlikeye meydan okuyan, kaybedecek hiçbir şeyi olmayan, karanlığa sonuna kadar bulaşmış insanlar kastedilmektedir.

İkinci bölümde bu tehlike dünyası, daha doğrusu adı geceyle birlikte anılan yeraltı örgütleri ve bunların ortaya çıkardığı gerilim ele alınmaktadır. Gece, hayatın onların eline geçmesini sağlamıştır. Artık yeraltı örgütlerinin faaliyet zamanıdır. Şair burada da belirli bir andaki görüntü üzerine konuşmaktadır. Telefon konuşmaları, "tetik üstünde"ki yeraltı örgütleri, adres değişikliği ve yeraltıyla dolaylı ilişkide bulunan fahişelerin birbirine kuşku dolu bakışları. Burada bir çevrenin, daha doğrusu bir sektörün belirli bir zamandaki görüntüsü veya geceleyin mafyanın hareketliliği sahnelenmektedir diyebiliriz.

Son bölüm ise gece vaktinde insanların arz ettiği görüntü üzerine kurulmuştur. Katillerin huzursuz, hırsızların sinirli, hainlerin ürkek olması gibi. Ayrıca şairin gece ile ihanet arasında benzerlik kurması da dikkat çekidir. Öyle zannediyoruz ki, karanlık ve karanlığın getirdiği belirsizlik ihanete zemin hazırlamaktadır. Şiirde belirli bir ahengin de göz önünde tutulduğunu belirtmek gerekir. Şiirin bütününde bu âlemi çok iyi bilen şairin varlığını hissetmekteyiz.

Kurtalan Treni'ne Gazel'de bir tren yolculuğu hikâyeleştirilmektedir. Şiirde 1940'lı yıllara ait görüntü içerisinde Anadolu insanının dramı ve Anadolu'nun ihmal edilmişliği hikâyeleştirilmektedir. Attilâ İlhan 1940'lı yılların ulaşım problemlerini, İkinci Dünya Savaşı'nın Türkiye'de hissedilen sefaletini, O Karanlıkta Biz romanında işlemiştir. Bu şiirde de aynı tema farklı bir görüntü içersinde sunulmaktadır. Anadolu'yu

simgeleyen durumdaki Siirt'in Kurtalan ilçesine yapılan tren yolculuğunu konu almaktadır. Kurtalan ilçesi, hayali bir kasabadır. Şiir, 1940'lı yılların ulaşım problemlerini ve Anadolu hayatını anlatmaktadır.

"kurtalan tren'inde unutulan bir kız çocuğu
yıllardan kimbilir dokuz yüz kırk üç müdür
sürdürür ömrü boyunca başladığı yolculuğu
kurtalan treni'ni sanki rüyasında görmüştür
kederli bir yağmur içinde bütün camları buğu
yolcuları bakışarak bir vehameti bölüşür" (S. 19)

İlk mısra, Kurtalan Treni'ne binmiş bir memur ailesinin çocuğunu trende unutmasını bildirmeye ayrılmıştır. Unutulan kız çocuğu, Anadolu'ya devlet memurluğu, doktorluk veya öğretmenlik için giden bir genç kız için de kullanılmış olabilir. Attilâ İlhan'ın Anadolu tezini de gözönüne alırsak, ikinci kanaatin daha isabetli olduğunu söyleyebiliriz. Bu mısra, hem devlet memurlarının Anadolu'ya hizmet etme şerefini hissettirmekte, hem de şiirde dile getirilecek konuya girişte anahtar rolünü üstlenmektedir. *"Sürdürür ömrü boyunca başladığı yolculuğu"* mısraı, Anadolu'ya hizmet eden insanın ailesinin de memur olduğunu, çocukluktan itibaren Anadolu'da dolaştığını akla getirmektedir.

Yukarıya aldığımız ikinci bölümde, yolculuk yapan, daha doğrusu hizmet vermeye giden genç kızın izlenimlerine geçilir. "Sanki rüyasında görmüştür" söz grubu, Kurtalan'a has görüntülerin, bu genç kızın bakış açısıyla sunulacağını haber vermektedir. Bu söz grubunu, eğer şiiri Kurtalan'dan ayrılma olarak ele alırsak, genç kızın Kurtalan'da yaşadıklarını hatırlaması şeklinde düşünebiliriz. Camları buğulu mekân, trenden dışarının görünüşü olabileceği gibi, genç kızın Kurtalan'da kaldığı evin penceresi şeklinde de değerlendirilebilir. Fakat şiirin bir sonraki mısraı, trenden dışarının görünüşü kanaatini doğrulamaktadır. Yağmurun "kederli" sıfatıyla nitelenmesi,

öyle zannediyoruz ki, Doğu Anadolu'nun şanssızlığını, ihmal edilmişliğini ve insanlarının ızdırabını belirtmek içindir. "Vehamet", korku dolu yaklaşım anlamındadır. Yolcuların birbirine vehametle yaklaşmaları, herkesin birbirinden şüphelenmesini, herkesin belirsiz bir korku içinde olduğunu gösterir. Bu söz, savaş yıllarının memleketimize akseden acısı olarak da düşünülebilir. Bu mısralar, Kurtalan'ın tehlikeleri barındırdığını da aksettirmektedir.

Şiirin üçüncü ve dördüncü bölümlerinde Kurtalan'ın veya Anadolu kasabalarının 1940'lı yıllardaki görünümü anlatılır. Kurtalan geceleri, genç kızın gözüyle değil, şairin dikkatiyle sunulmaktadır:

"gece rampalarında yalnız bir devin soluğu
uyku bastırmıştır cıgaralar söndürülmüştür
sessiz bir öfkeyle büyür dışarda simsiyah doğu
içkiye dalmış bir subay yok bir kadınla öpüşür
karısı süheylâ hanım mı hâlâ okşayıp durduğu
çünkü beykoz'da bırakmış siirt'te hayat müşküldür" (S. 19)

"Gece rampaları", düz olmayan bir yolu hatırlatmakla beraber, hemen peşinden gelen "yalnız"la, geceleri sessizliğe bürünen caddeleri hissettirmektedir. "Yalnız" sözü, hem "gece rampaları", hem de "dev" için kullanılmıştır. "Dev", masalların insan yiyen korkunç kahramanıdır. "Gece rampalarında", korkunç devin korkutucu soluğuyla dolaşması, geceleri Kurtalan'ı saran tehlikeleri sezdirmektedir. "Dev" ile, geceleri şehre gelen eşkiyaların kastedildiğini söyleyebiliriz. O halde, geceleri başlayan sessizliğin iki sebebi vardır. Bunlardan birisi, "dev" sözünde ifadesini bulan insanlar üzerinde baskı kuran eşkıya; bir dev görünümündeki lokomotiftir. Devin soluklu oluşu, lokomotif kanaatini kuvvetlendirmektedir. Diğer iki mısra, kasaba insanın gece yaşantısını vermektedir. Sigarasının söndürülüp uyunması kasabadaki ev yaşantısıdır. Eve ait bu görüntünün ve sessizliğin yanısıra, dışarıda sessizlik vardır. Sessizliğin öfkeye benzetilme-

sini, şairin Anadolu'nun geri kalmışlığına tepkisi olarak düşünebiliriz.

Yukarıya alınan ikinci bölümde, Doğu'daki kasabaya gelmiş bir subayın dünyası işlenir. Subay, Siirt'te hayatın zorluğunu düşünerek karısını getirmemiştir. Subayın içki içmesi ve bir kadınla yaşadığının varsayılması; hem bir mutsuzluğu gözler önüne sermekte, hem de yaşanılan hayatın dayanılmaz oluşunu, tesellilerle ayakta durmaya çalışıldığı belirtilmektedir.

Beşinci bölümden itibaren, yine tren yolculuğuna dönülür. 1940 yıllarının zor şartları, günlerce süren yolculukla birlikte dile getirilmektedir.

"vagon penceresinden ayın gözlerinde doğduğu
o kız çocuğu sabaha karşı gizlice üşümüştür
dudakları masmavi dağ istasyonlarının soğuğu
ıslak bir gazetede tomruk nihayet düşmüştür
haydarpaşa'dan beri her yolcunun okuduğu
niğde'de elma sarılmıştır üstüne çay dökülmüştür" (S. 20)

"Ayın gözlerinde doğduğu" söz grubu "o kız çocuğu"na aittir. Kız çocuğu, daha geniş manâsıyla Anadolu'ya giden öğretmen "vagon penceresinden" verilen görüntüsüyle üşümüş bir hâldedir. Dağ istasyonları, Anadolu'nun sahipsizliğini en iyi simgeleyen yerlerdir. Genç kızın üşümesi, masmavi dudaklardan belli olmaktadır. Bu mısralar hem yolculuğun zor şartlar altında geçtiğini, hem de Anadolu insanının sert tabiatla ve soğukla mücadelesini dikkatlere sunarlar.

Tomruk düşmesinin gazete manşeti olarak yer alması, 1940'lı yıllarda memleketimizin ekonomik manzarası hakkında ipuçları vermektedir. Yolcuların, zor şartlar altında dahi, gazete haberine ilgi göstermeleri, o yıllarda, memleket problemlerine sahip çıkıldığını ortaya koyar. Bu mısralar, bir bakıma Türkiye'nin 1940 yıllarındaki ekonomik manzarasıdır.

Kurtalan Treni'ne Gazel'in yedinci bölümü, her ayrılığın hüznü beraberinde getirişini işlemektedir. Bu defa, ayrılık sev-

gili veya aşk teması çevresinde değil, memleket dramı etrafında karşımıza çıkmaktadır.

Şiirin son bölümünde ise, şairin hâle, yani şiirin kaleme alındığı ana döndüğünü görmekteyiz. Buradan, şiirin 1943 yıllarına ait bir izlenimden hareketle kaleme alındığını da söyleyebiliriz. "Yoksa bütün unutulanlar zaten ölmüş müdür" mısraı ise, hâlden hareketle geçmişe dair izlenimlerini sunan "ben"in, hatıraları ve bütün yaşadıklarını yorumlamasıdır. Attilâ İlhan bu şiirle, hem Anadolu'nun ihmâl edilmişliğini, hem de Türk demiryollarının Anadolu'ya yaptığı hizmetleri, Anadolu'yu hatırlatan görüntüler içersinde dile getirmektedir.

Ayıp Resimler

Elde Var Hüzün'deki ikinci bölüm Ayıp Resimler; tıpkı *Yasak Sevişmek*'teki Biraz Paris ve Böyle Bir Sevmek"teki Jilet Yiyen Kız şiirleri gibi cinsel çelişkileri ve cinselliği konu almaktadır. Bunlara, şaire ait fantaziler olarak bakmak da mümkündür. Çünkü benzer hayallere ve görüntülere romanlarda da rastlayabiliriz. Bölüm iki seri hâlinde düzenlenmiştir. İlk seride dört şiir bulunmaktadır. Rast Zenci Peşrevi adını taşıyan bu serideki şiirlerin herbiri farklı bir isim almıştır. Ayıp Resimler serisi ise, birbirinden rakamlarla ayrılmış altı şiirden oluşmaktadır.

İlk şiirde, kazığa çakılmış çıplak bir kadını görürüz. Kazığa çakılı duruşta bile cinsellik vardır. Burada tarihte kadınlara yapılan zulme ve kadınların cinsel meta gibi görülmelerine atıfta bulunulduğunu söylemek mümkündür. Çünkü ateş ve kazık tarihi olanı akla getirir. Yalnız kadının da cinselliği tüm bedeniyle yaşaması, işkence ile yani sadomazohist tavır ile zevkin birleşimini hatırlatmaktadır. Zaten Attilâ İlhan'ın bu bölümdeki bütün şiirlerinde bu tavır dikkati çekmektedir.

İkinci şiirde erotik bir ilişki anlatılmaktadır. Önce bir mekân dekoru, sonra bu mekânın içerisinde bir kadın, kadının pençesindeki oğlan çocuğu ve kadının zevk dünyasıyla karşılaşmak-

tayız. Bu şiir de cinsel ilişkilerde yaş farklılıklarının getirdiği çelişkiyi işlemektedir. İlişkiden zevk alan oğlan çocuğu değil, kadındır. On üç yaşlarındaki erkek çocukla, kırkına yakın kadın arasındaki ilişkiyi şair bir bakıma tenkit etmektedir.

Attilâ İlhan, gerek Ayıp Resimler'de, gerekse daha önce üzerinde durduğumuz Jilet Yiyen Kız'da; dikkatini toplumsal olandan ayırarak, ferdin iç dünyasına yönelmiştir. Bu da şairin erotik olanı yansıtmasına zemin hazırlamıştır. Bu arada şairin cinsel çelişkiler üzerinde önemle durduğunu da belirtmeliyiz. Attilâ İlhan, insanın toplum tarafından görüldüğü kadarıyla kalmadığını, iç dünyasıyla birlikte değerlendirilmesi gerektiği kanaatindedir. Bu iç dünyada, şairin ifadesiyle "bireysel diyalektik"te cinsellik ve cinsel çelişkiler oldukça önemli yer tutmaktadır.

Rubaiyat

Kitabın üçüncü bölümü olan Rubaiyat, şiir şekli bakımından Ayıp Resimler'e benzemektedir. Attilâ İlhan bu tarz şiir şekillerini genellikle birbirinden rakamlarla ayrılmış serilerde kullanmaktadır. Ayıp Resimler'de, cinsellik üzerine düşünceler aksettirilmiştir. Rubaiyat'ta ise yalnızlıktan kaynaklanan ruh sıkıntılarını ve ölüm düşüncelerini, şairin varlık problemi etrafında değerlendirdiğini görürüz. Bölüm dokuz şiirden oluşmaktadır. Şair, kitabın içindekiler kısmında, şiirlerin ilk kelimelerini ad olarak değerlendirmiştir. Bu şiirlerin Divan edebiyatındaki rubailerle şekil bakımından hiçbir ilgisi söz konusu değildir. Yalnızca konu olarak şairin rubaiye yaklaştığını söyleyebiliriz.

Rubaiyat şiirlerinde Attilâ İlhan, ruh halini aksettiren, korkularını ve yalnızlığını dile getiren, varlık problemini araştıran bir kimlikle karşımıza çıkar. Yedinci rubaide de, ölüme yaklaşmış, hayatını korkunun yönlendirdiği bir insanın varlığı sezilmektedir:

"korkunun kulak gibi çınladığı 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" (S. 59)

"Hicran" aşka, "korku" ise yalnızlığa ait iki kavramdır. İkisi de bir olumsuzluğun ifadesidirler. Şiirde varlığını sezdiğimiz insan, bu olumsuzluklar içersinde zamanı idrak etmektedir. Kış mevsimi insan ömrü ile beraber düşünüldüğünde hayatın sonunu çağrıştırır. Kışın doludizgin yaklaşması, "yağmurların soğuk kanatları" ile beraber ele alındığında, ölümün hissedilişine şahit oluruz. Gökyüzünden soğuk kanatların gelişi, sırların yukarda oluşuna işarettir. Ölüm yağmurlarla birlikte gelmektedir. Attilâ İlhan şiirinde her zaman romantik bir tablonun oluşumunu sağlayan yağmur, bu defa ölümü davet eder pozisyondadır. Üçüncü mısradan sonra, devam eden hayat içersindeki "ben"in toplumdaki görünüşü anlatılmaktadır. "münzevi" sözü, bu görünüşü özetlemektedir. "simsiyah" ise, karamsarlığı, daha doğrusu ruh halini ifade etmesi bakımından önemlidir. Bu şiirde, "ben"in toplumsal hayattan uzaklaşması ve bunun sebepleri üzerinde durulmaktadır denilebilir. Önce toplumsal hayattan uzaklaşmanın sebepleri aksettirilmiş, daha sonra da toplum içersindeki görünüş üzerinde durulmuştur. Şair önce olayı, sonra sebebini anlatmak yerine, ilk olarak mazeretini ortaya koymaktadır.

Serbest Gazeller

Attilâ İlhan, Divan edebiyatından, daha doğrusu geleneksel edebiyatımızdan *Belâ Çiçeği*'nden itibaren çeşitli şiirlerinde yararlanmıştır. Bazen Nâzım şekli, bazen de mazmun ve ahenk olarak. Fakat Attilâ İlhan'ın Divan şiiri kaleme aldığı söylenemez. Bunları bir sentez gayreti olarak değerlendirebiliriz. Şiir formu olarak geleneğe yaslanan şair, günümüz toplumuna ait düşüncelerini aksettirmektedir. *Elde Var Hüzün*'de Rubaiyat'tan sonra, Serbest Gazeller bölümü de bu sentezin ürünü olan şiir-

lerden meydana gelmektedirler. Zaten gazel ve rubainin Divan edebiyatına ait Nâzım şekilleri olması da dikkat çekicidir. Fakat bu bölümlerde yer alan şiirlerin gerçek gazel ve rubailerle ilgisi olduğunu söyleyemeyiz. Şekil bakımından bağlılık görülmediği gibi, muhteva da tamamen farklıdır. Fakat şiirlerin gizemli oluşu, mesajın şiir formu içersindeki eriyişi ile ahenk, gelenekle yapılan sentezi, daha doğrusu izdivacı sezdirmektedir. Serbest Gazeller bölümündeki şiirlerde, verilen isimler, anlatım için seçilen kelimeler ve bütüne hâkim olan ahenk, sentez gayretlerinin sonucu olarak değerlendirilebilir.

Gelenekle sentez oluşturma gayretleri sonucunda kaleme alınmış şiirlerde çağrışımlar çok önemli rol oynamaktadır. An Gelir adlı şiir de tamamen çağrışımlarla oluşturulmuştur. Buradaki çağrışımlar "ben"in geçmişteki izlenimlerinden, yaşadıklarından, tarihe ait sorgulamalarından ve nihayet kendi iç hesaplaşmalarından meydana gelmektedir. Şiirin bütününde şaire ait hayatı yargılama mahiyetindeki hükümler de dikkati çekmektedir. "Her ölen pişman ölür", "görünmez bir mezarlıktır zaman" gibi söyleyişler, şairin hayat tecrübesini dikkatlere sunarlar. Zaman dilimlerinin hatırlanması, "ben"e ait duyguların ortaya çıkmasına da zemin hazırlamaktadır:

"an gelir
paldır küldür yıkılır bulutlar
gökyüzünde anlaşılmaz bir heybet
o eski heyecan ölür
an gelir biter muhabbet
çalgılar susar heves kalmaz
şatârâbân ölür" (S. 67)

An, zamana ait en küçük birimdir. "An gelir" söz grubu, şiirin bütününde şuuraltına yerleşmiş çağrışımların ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Buranın ilk mısralarında da tabiatın belli bir zaman dilimindeki hali hatırlanır. "O eski heyecan" sözü geçmişe ait maceracı, serüven tutkunu kişiliği anlatmak

içindir. Yağmurun sinyali, gökyüzündeki heybetin ortaya çıkmasına, şairin de korku duymasına sebeptir. Bu korkuya rubailerde de rastlamıştık. Gökyüzündeki hareketlilik, şaire ölümü hatırlatmaktadır. Bu da ölüme yaklaşmış bir insanın duygularının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Biten muhabbet, susan çalgılar, ölen şatârâbân, ölümü hissetmeye başlayan insanın geçmişe ait zevkleridir. Yukarıdaki mısralarda geçmiş ile hâlin bir anda sunulması da dikkati çekmektedir. Gökyüzündeki karmaşa hâle aittir ve "ben"deki korkuyu ortaya çıkarmıştır. Sonraki mısralar ise "ben"in hatıralara sığınışıdır.

An Gelir adlı şiirin daha sonraki bölümlerinde, hatıralar, daha doğrusu geçmişte şuuraltına yerleşmiş görüntüler, hâlin şairde oluşturduğu hayat tecrübesiyle birleşerek karşımıza çıkarlar:

"şarabın gazabından kork
çünkü fena kırmızıdır
kan tutar/ tutan ölür
sokaklar kuşatılmış
karakollar taranır
yağmurda bir militan ölür" (S. 67)

Şarabın gazabı, renginin kırmızılığından kaynaklanmaktadır. Ayrıca şarabın Divan edebiyatında aşkla anıldığını, aşkın gazabının tehlikeli olduğu da düşünülebilir. Kan ise kırmızının çağrışımıdır. Yukarıdaki kısım iki noktada ele alınabilir. Birincisi, bir nesneye ait hükümler; ikincisi ise hatıralardaki bir zaman dilimine ait görüntüdür. Kan sözü, hatıralardaki görüntünün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Yağmurda ölen militana ait görüntü, şairin geçmişini aksettirdiği gibi, toplumculuğunu da ortaya kor. Yukarıdaki kısımda kesir çizgisinden sonra yer alan "tutan ölür", şiirin akışına müdahale gibidir.

An Gelir'in bundan sonraki bölümlerinde da şairin toplumculuğu ve yaşanan hayata dair düşünceleriyle karşılaşmaktayız. "Hayalleri yasaklanmış", "sehpada pir sultan ölür" gibi mısralar siyasî baskılara tepki, hürriyete özlem mahiyetindedir. Şiirin son kısımları

şairin kendini tarihe mal olmuş şahsiyetlerle karşılaştırmasına ayrılmıştır: Osmanlı'da mimariyle özdeşleşen Sinan ve İmparatorluğun en görkemli padişahı Kanuni Sultan Süleyman. Tarihe mâl olmasına rağmen ölümü tatmış bu şahsiyetlerin hatırlanması, şairde dayanılmaz bir hâl alan ölüm düşüncesinden kaynaklanmaktadır:

"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" (S. 68)

Zamanın görünmez bir mezarlığa benzetilmesi, hayatının gerçeğinin ölüm olduğunu gösterir. Bu mezarlık civarında saf saf dolaşan şairler ise bu gerçeği sezmektedirler. Gerçeğin diğer insanlar tarafından sezilmesi tehlikelidir. "Korkudan ölür" söz grubu şairlerin dışındaki insanlara yöneliktir. Ölüm kaçınılmazdır. Şairin kendisi de kaçınılmaz olana yakalanacaktır. Fakat arzu edilen, tarihte kalıcı olmaktır. İki çizgi arasında yer alan "tahrip gücü yüksek" söz grubu, kalıcılığın boyutunu ortaya koymaktadır. Şair, bir bakıma kendi değerini kendisi belirlemektedir. Attilâ İlhan, söyleyiş ve ahenk olarak belirli bir düzenle kaleme aldığı bu şiirde, kendi benliğini saran ölüm düşüncesi ile toplumcu düşüncelerini bir arada dikkatlere sunmaktadır.

Serbest Gazeller bölümündeki şiirlerde Divan edebiyatı özelliği yanında, tarih de önemli bir unsur oluşturmaktadır. Kim Kaldı ve Harem-i Hümayun'da tarihi bir çizgi ele alınmış, An Gelir'de geçmiş ve yakın tarihimize ait isimler üzerinde durulmuştur. Gibi Redifli Gazel'de de tarihin varlığı gözle görülür şekilde sezilmektedir.

Drang Nach Osten (Doğuya Açılış)

Elde Var Hüzün'de son bölüm Drang Nach Osten (Doğuya Açılış) başlığını taşımaktadır. Bölüm Raviyân- Ahbar, Nâkilân-ı Âsâr, Şöyle Rivayet Ederler Kim başlıklı üç şiirden meydana gelmektedir. Bu başlıklar peşpeşe eklendiği zaman, halk hikâyelerinin giriş kısmını hatırlatırlar. Attilâ İlhan bu bölümdeki şiirlerde; şuuraltına yerleşmiş ve kendisini etkilemiş tarihi olayları çağrışımlar hâlinde, "ben"le kaynaştırarak dikkatlere sunmaktadır.

İlk şiir Raviyân - Ahbar'da, "ben"i etkileyen, daha doğrusu "ben"in gözünde canlandırdığı tarihi görüntüler vardır. Yani tarihi olayların kendileri yerine, bu olayları hatırlatan görüntüler nakledilmektedir. İlk kısımda Viyana'daki bir balo salonunun tahminen İkinci Dünya Savaşı yıllarına ait görüntüsü yer almaktadır. "Kristal şamdanlar", "rugan çizmeli hassa subaylar", "sırmalı üniformalar", "imparatorluk nişanı", "murassa kılıç", "içki kadehleri", "viyolonsel" gibi unsurlar görüntünün mahiyetini belirtmektedir. Eğlencenin askerlere ait olduğunu da bu söz gruplarından çıkarmak mümkündür.

İkinci kısımda "ben"in dikkati Kafkaslara çevrilmiştir. Buradaki bir şölen anlatılmaktadır. Üçüncü kısımda Ahmet Haşim yad edilir. Bu da şairin Almanya'dan bahsetmesinden, Ahmet Haşim'in de Frankfurt Seyahatnamesi adlı bir eserinin oluşundan kaynaklanmaktadır zannediyoruz. Şair, birbiriyle fazla bağlantısı olmayan olaylara çağrışımlar yönlendirmektedir.

Korkunun Krallığı

Korkunun Krallığı Mart 1987'de yayımlanır. Kitaptaki şiirler 12 Eylül ara rejiminde yaşananları dile getirir niteliktedir. İsmini de bu düşünce ile alan kitapta 7 şiir bölümü vardır.

Geceleyin Sokaklar

Geceleyin Sokaklar bölümündeki şiirlerde şairdeki korkunun boyutlarını, mekânla ve zamanla korkunun bütünleşmesini görürüz. Şiirlerin hemen hepsinde geceye taşınır, egzotik mekânlara, daha doğrusu serüvenci "ben"in geçmişine gider, oradaki izlenimleri korkuyla beraber görme imkânına sahip oluruz.

Attilâ İlhan, toplumsal olaylardan arta kalan izlenimlerini de şiirleştirmiştir. Daha doğrusu toplumsal olayların hem kendisindeki etkisini, hem de görünüşteki farklılığını belirtir. Görünüşteki farklılık, "ben"deki etkiden kaynaklanmaktadır. İlk şiir Sokağa Çıkma Yasağı da toplumsal bir olayı konu almaktadır:

"öyle büyük ki hicran
cam çerçeve bırakmıyor
kırdı kapıları döküldü sokağa
havada yangın kokusu
itfaiye sirenleri
uzaktan uzağa" (S. 11)

Yukarıdaki mısralar, şiirin başlığı "sokağa çıkma yasağı" ile beraber düşünülürse, eve hapsolmuş bir insanın varlığını sezeriz. Ayrılık anlamına gelen "hicran", "ben"i dışarıya çıkmaya zorlamaktadır. Dışarıya çıkış normal değildir. Camı, çerçeveyi ve kapıları kırarak dışarıya çıkılmıştır. Bir yerde kanuna karşı konulmuştur. Yasağı delme, yasak anında mekâna ait görüntülerin sunulmasına zemin hazırlamıştır. Havadaki yangın kokusu ve uzaktan uzağa gelen itfaiye sirenleri, yasak anındaki mekâna ait ilk izlenimlerdir.

Zaten şiirin bundan sonrası da, bomboş sokaklarda "ben"in görüntüleri sunmasına ayrılmıştır. Yalnız mekân tasvirlerinde "ben"in ruh halinin önemli rol oynadığını belirtmek gerekir. "Camlarda sinsi bir titreme", "vahim bir tenhalık", "siyah bir deniz", "ihanet sessizliği" gibi benzetmeler; şairin sokağa çıkma yasağına siyasî tepkisini ifade ederler. Daha doğrusu bu tepkinin

ortaya çıkmasına hizmet ederler. Şiirin başlığı ihtilalin gerçekleştiği gün konulan sokağı çıkma yasağını hatırlatmaktadır. Yukarda sessizliği bozan helikopter de bunu göstermektedir.

Sokağa Çıkma Yasağı adlı şiir, ara rejim 12 Eylül'ün baskılarını dile getirmektedir. Şiirin adı da bu konuda ipucu vermektedir. Zaten bu şiir ilk yayınlandığında, Öyle Büyük Ki Hicran adıyla çıkmıştır.[3] 1984'te, henüz 12 Eylül etkisini sürdürdüğü için Attilâ İlhan, şiirin asıl adını kullanmak yerine ilk mısraı başlık yapmıştır. Bu da şiirlerin 12 Eylül baskısını ve korkusunu dile getirdiğini gösterir.

Yalnızlık ve korku, Geceleyin Sokaklar bölümünde en çok karşılaşılan temalardır. Issızlığın Çığlığı'nda da yalnızlığa mahkum olmuş bir insanın arzularla dolu dünyası vardır. Şair, insanın yalnız dünyasında cinselliği ön plana çıkarır. Bu bakımdan Issızlığın Çığlığı, Geceleyin Sokaklar bölümünden ziyade, cinselliği konu alan Jilet Yiyen Kız, Ayıp Resimler gibi bölümlerdeki şiirlere yakındır. Fakat şehir hayatının yalnız insanı, yaşadığı korku ve gerilim ile bu bölüm şiirleri içersinde düşünülebilir.

Korkunun Krallığı

İkinci bölüm kitapla aynı adı taşıyan Korkunun Krallığı'dır. Buradaki şiirlerde korku ana tema durumundadır. Şairin geçmişe dair izlenimlerinin, hâlin getirdiği yalnızlık ve korkuyla birleşmesi söz konusudur. Yalnızlık ölümü çağrıştırmaktadır. Bu da korkuyu, bilinmeyene yönelmenin korkusunu davet etmektedir. Yani ölüme yaklaşmış yalnız insanın hatıralar ve hâlin getirdiği korkuyla şekillenen dünyasını bu bölümdeki şiirlerde görürüz.

Attilâ İlhan, buradaki şiirleri de 12 Eylül'ün getirdiği korku ortamına bağlamaktadır. 12 Eylül'de Selimiye Kışlası'na götürüldüğünü, Böyle Bir Sevmek şiirlerinde komünizm propogandası yaptığı gerekçesiyle sorgulandığını söyleyen Attilâ İlhan;

Korkunun Krallığı şiirlerinin böyle bir ortamı konu aldığını *Meraklısı İçin Notlar*'da belirtmektedir. (İlhan, 1993c: 115)

Ölmek Zamanı adlı şiirde, imkânsız aşk söz konusudur. Şiir boyunca sevgili ve onu izleyen "ben" vardır. İlk bölümde, saçların çağrışımı ve suskunluğun verdiği acı üzerinde durulmuştur. Yani sevgilinin "ben"deki etkileri anlatılmıştır. "Uzadıkça sersem eder adamı/ o zaman sevmek değil ölmek zamanı" mısraları, suskunluğun sebepleri üzerinde düşünmenin sonucudurlar. Bundan sonra gelen parantez içersindeki kısımda sevgilinin dünyası "ben" tarafından yorumlanır. Suskunluğun acılarla yüklü olduğu belirtilir.

İkinci bölümde "ben"in uzaktan uzağa gizli aşkı, tıpkı Üçüncü Şahsın Şiiri gibi, dikkati çekmektedir:

"bana susar bir hayalle konuşurdunuz
hani fakülteden çıkarken vurmuşlardı
kollarınızda ölen tıbbiyeli çocuk
birbirinize nasıl da uymuştunuz
sevginizde yüceltici birşeyler vardı
korku bulaşığı garip bir mutluluk
bir filmi hatırlatan belki bir romanı" (S. 30)

Sevgilinin suskunluğunun sebepleri burada izah edilmektedir. O, bir hayalle konuşmaktadır. Çünkü üçüncü şahıs durumundaki şairin sevdiği kızın asıl sevgilisi öldürülmüştür. Fakat şair burada kıskanan değil, "tıbbiyeli çocuk"u vuranlara tepki gösteren pozisyonundadır. Bu bölümün devamında yalnız kalan sevgili ile yalnız "ben"in yolları bitişir. *"Ah onun yalnızlığı benim yalnızlığım/ içimizde gemiler ansızın yol kesiyor/ ansızın beni de vururlar mı korkusu"* mısralarında, ortak noktaları yalnızlık olan insanların yaşadıkları gerilim yüzünden imkânsızlaşan aşkları vardır.

Son bölüm ise sevgilinin, daha doğrusu sevgilisi öldürülen genç kızın çektiği acılara ayrılmıştır. Bunlar sık sık tekrarlanan

duruşmalar ve unutulmaktır. Bu bölümün devamında da, "ben", sevgiliye duygularını söyleyememenin ıstırabını yaşar:

"(baksa da beni görmüyor sanki yokum
duymadığı açık anlattıklarımı
sessizliği kalabalık giremiyorum
ölüler kuşatmış sağımı solumu
geçmişte yaşıyor biliyorum
bir anlatabilsem onsuz olamadığımı
o zaman sevmek değil ölmek zamanı)" (S. 31)

"ben", sevilmediğinin farkındadır. Sevgilinin sessizliğinde geçmişini düşündüğünü bilmektedir. Bu sebeple de duygularını açıklayamamaktadır. Sevgilinin sessizliğinin kalabalıkla ifade edilmesi, onun geçmişte yaşadığını, geçmişteki acılara ve ıstıraplara bağlılığını gösterir. İşte aşk da bu sebeplerden dolayı imkânsızdır. Bu şiirde, zamanın getirdiği korku ve gerilimin acılarları da beraberinde getirdiği sezdirilmekte; korku ve ölümün, insanları mutsuzlaştırdığı vurgulanmaktadır. Böyle Bir Sevmek'teki Galiba Ölüyorum'da, öldürülen tıbbiyeli çocuğun geride bıraktığı sevgilisinin yaşantısı sunulurken, toplumsal eleştiri de yapılmaktadır.

Yalnız insanın gecesi, gecenin getirdiği karanlık ve oluşan korku ortamı, Korkunun Krallığı şiirinde sergilenmektedir. Korku, şiirde zikredilmese bile yalnızlıktan kaynaklanmaktadır. Tabiat, "ben"in korkmasına, yalnız dünyasının dehşetle dolmasına zemin hazırlamaktadır. "Beni dehşete düşürmek istiyorlar" mısraı, "ben"in kendi dışındakilere korkuyla yaklaşımını belirler. Şiirde korkunun tamamen tesiri altına alınmış bir hayatla karşılaşmaktayız. "Mıknatıs" çekici bir alettir. Mıknatıs fırtınası içinde olmak, bilinmeyen yönlere sürüklenmeye hazır olmak demektir. Şairin geçmişinde bilinmeyene sürüklenme kendi isteğinden kaynaklanıyordu. Yani serüven tutkusu ona yön veriyordu. Hâlbuki burada "ben"in bilinmeyenlere sürüklenişi, kendi sevk-i tabiisi dışındadır. Bunu

yalnızlıkla, yaşlanmışlıkla ifade etmek de mümkündür. "Şişe yeşili", "şurup kırmızısı", "elektrik" gibi tasvire yönelik ifadeler; korkunun "ben"i ve "ben"in yalnız dünyasını etkisi altına aldığını gösterirler. Şiirdeki oluşumu tabloyla şöyle anlatabiliriz:

B	Gece	
E	Karanlık	Korku
N	Yalnızlık	

Yukarıdaki oluşumlar "ben"in dünyasıdır. Gece, karanlık ve "ben"in yalnızlığı korkuyu davet etmektedir. Tabiata ve zamana ait unsurlar, "ben"in dünyasıyla birleşerek korku oluşumunun ortaya çıkmasına sebep olurlar. Burada şairin yaşlılığını ve ölümü hissetme durumunu, şiirde gizlenmesine rağmen gözardı etmemek gerekir.

Yalnızgezerin Notları

Korkunun Krallığı'nda üçüncü bölüm Yalnızgezerin Notları (198l -1986) adını taşır. Bu bölümdeki şiirlerde belirli bir zaman kesiti ele alınmış, bu zaman içersinde tabiatın arz ettiği manzara, "ben"in ruh hâliyle birleşerek karşımıza çıkmaktadır. Tabiat, şiirin başlığını oluşturan zamana uygun bir hâl almaktadır. Fakat tabiata ait görünüşün, "ben"i saran korku, yalnızlık ve ölüm düşünceleriyle şekillendiğini de söyleyebiliriz. Yalnızgezerin Notları, bu özellikleriyle Böyle Bir Sevmek'teki Gözlüklü Hamdi'nin Notları'nın devamı sayılabilir. Bilindiği gibi Böyle Bir Sevmek'teki "Gözlüklü Hamdi", Attilâ İlhan'ın kullandığı isimlerden biridir. Attilâ İlhan'ın göbek adının "Hamdi" olduğunu da belirtmemiz gerekir. Buradaki "yalnızgezer" de, şairin ismi şeklinde ele alınabilir. Çünkü Attilâ İlhan, hem yürümeyi çok seven, hem de yürürken yalnız olmaya ter-

cih eden bir insandır. Yürüyüşler esnasında romanların tasarlandığı, şiirlerin zihinde kaleme alındığı da unutulmamalıdır.

İlk bakışta günlük intibaı veren bu şiirlere, şairin zamanla bütünleşmesi olarak bakmak yerinde olur. Çünkü zaman, şairin hatıralarını değil, varlık problemi ile ilgili düşüncelerini ve ruh hâlini dikkatlere sunmada yararlanılan bir unsurdur. Ayrıca zamanın insan ömrü ile ilgisi de irdelenmektedir. Şiirlerin başlıkları, ay adı ve günün belirli bir anı ele alınarak saptanmıştır. Konular da başlıklardaki zamanlarla büyük oranda uyumluluk göstermektedir.

Attilâ İlhan, Yalnızgezerin Notları'nda önce "ben"le zaman ve tabiatı seyretmekte, daha sonra da "ben"in tabiatı değerlendirmesini ve karmaşık ruh hâlini ifade etmektedir. "Kasım, Akşamüstü" şiirinde de aynı metodla karşılaşmaktayız. "ben"le tabiatın bileşimi sözkonusudur. İlk bölümde İstanbul'u etkileyen bulutlardan söz edilir. Hâlbuki "akşamüstü" söz grubunda ifade edilen zamanda bulutların görünmesi oldukça zordur. Zaten "bulutlardır" sözünde, tahmin unsuru dikkati çekmektedir. İstanbul'da akşam oluşan yağmur, bulutlardan kaynaklanmakta, bu da tabiatın görünüşünün değişmesine sebep olmaktadır.

Şiirin ikinci bölümünde yağmur, "ben"i etkiyen, korkuyu davet eden bir hüviyet kazanır:

"bulutlardır
bir tehlike akşamı
hissini uyandıran
yağlı kırmızı
ve kıvılcımlı mor
öyle müthiş ki yağmurun hızı
demirden su dumanları yükseliyor" (S. 50)

"Tehlike akşamı hissi", "ben"de zamana ait görüntüden kaynaklanan duygu değişikliğidir. Bu hem şairin geçmişine ait gerilimli hayatın ifadesi, hem de hâldeki ölüme yaklaşmışlık ve yalnızlığın dile getirilmesidir. Geçmişteki aşkın zemin hazırlayı-

cısı yağmurun "yağlı", "kırmızı", "kıvılcımlı mor" gibi sıfatlarla sunuluşu, zamanın şairde meydana getirdiği ruh değişikliğini belirtir. Ayrıca yukarıdaki mısralarda sergilenen "denizden su dumanları yükseliyor", "hızlı yağmur" gibi görüntülerin de; şairin, yani "ben"in ruh halini sezdirdiğini söyleyebiliriz.

Sonbahar ve bu mevsimle beliren ölüm düşüncesi hem hayatın yeniden gözden geçirilmesine, hem de varlık problemi üzerinde kafa yormaya sebep olmaktadır. "Ekim, Akşam" adlı şiirde de ölüm düşüncesinin ve yalnızlığın bütün benliğini sardığı "ben", tabiatla ruh hâlinin birleşimini anlatır. "Uyanmak" sözü, uykudan uyanmanın dışında, hayatın gerçeklerinin farkına varma anlamında kullanılmıştır. Daha sonraki mısralarda "ben"in hayatın gerçekleri arasındaki görünüşü ele alınmıştır. Sonbahar yapraklarının dökülüşü, gökyüzünün solgun ve ayva sarısı rengi, pencerelerdeki rüzgâr ıslıkları; "ben"in yalnızlığının ortaya çıkmasına, daha doğrusunu uyanmasına sebep olacaktır. Şiiri "ben" ve hayat olarak ele alırsak; "ne kurt kaldı ortada ne kuş" sözlerini de, "ben"in artık görkemini kaybetmiş mazisi olarak değerlendirmek yerinde olur. Kendine bulutların arasında kan ve köpük içersinde bir mekânı uygun gören "ben"in bu düşüncesi de korku ile ifade edilebilir.

Şiirin ikinci bölümünde şuuraltına yerleşmiş bir sesin varlığı, hâlin hatıralarla şekil almasını sağlamaktadır. Bu sesteki şairin tereddüdü "belki 'acemaşirân' emin ağa/ belki antonio vivaldi" sözleriyle, dikkati bir kültür birikiminin Doğu ve Batı'ya ait kaynaklarına götürür. Denilebilir ki ilk bölümde tabiata yönelen dikkat, şiirin ikinci bölümünde, bir ses vasıtasıyla, "ben"in kültür sentezine yönelmiştir.

Attilâ İlhan, Yalnızgezerin Notları bölümündeki şiirlerde varlık problemini, kendisini etkisi altına alan yalnızlık, korku, ölüm düşüncesi ve zaman çevresinde ele almaktadır. Bunları yaparken zamanın tabiattaki aksinden yararlanma yoluna da git-

miştir. Şiirlerdeki kavram çatışmaları, "ben"in ruh hâliyle birleşerek ortaya konmaktadır.

Zaman	Korku
Tabiat	Yalnızlık
Ölüm Düşüncesi	
Görüntü	Ben

Zaman ve tabiata ait unsurlar, şiirlerde bir görüntünün oluşmasını sağlamaktadırlar. Korku, yalnızlık ve ölüm düşüncesi "ben"i şekillendirmektedirler. İşte bu bölümdeki şiirler de görüntü ile, "ben"in birleşimiyle, kıyaslanmalarla ortaya çıkarılmışlardır.

Serbest Gazeller

Korkunun Krallığı'nda dördüncü bölüm Serbest Gazeller adını taşımaktadır. Buradaki şiirlerde Attilâ İlhan'ın Türk şiirini gelenekle birleştirme, kendi tabiriyle "ulusal sentez" gayretlerini görmekteyiz. Kafiyelerin düzenli kullanımı ve ahenk bakımından Divan edebiyatını hatırlatan bu şiirlerin, Divan edebiyatı Nâzım şekilleriyle tam bir benzerlik arzettiğini söylemek mümkün değildir. Zaten şiirler ihtiva ettikleri konularla da tamamen yenidirler.

Attilâ İlhan da, divan şiirinden gelen gazel tarzını, bambaşka bir muhteva ve şekil içinde sunduğunu kabul etmektedir:

> "'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, şiirlerin başarılı olmaması için sebep yoktur." (İlhan, 1993c: 119)

Attilâ İlhan, *Elde Var Hüzün* kitabında da aynı adla ve aynı şekillerle şiirler kaleme almıştı. Burada da farklı muhtevalar deneyen Attilâ İlhan; siyasal mücadeledeki kararlılık, ölümün

ve hayatın diyalektiği, varlık problemi, geleneğe ait eğlence ve zevk dünyası ve cehennem tasviri gibi konuları işlemiştir.

Hayatın gerçeğini araştırmayı konu alan bir başka şiir Düm Tek'li Gazel'dir. "Düm tek" söz grubu geleneksel Türk müziği için kullanılmıştır. Bu da şairin bağlı olduğu kültürü akla getirmektedir. Şiirde müziğin ritmini yakalamakla beraber, şairin insan ve tabiat ilişkileri üzerine düşünceleri ile de karşılaşmaktayız:

"bu sevda dünya sevdasıdır
erenler/ sevmekle bitmez
bestenigâr bir şarkıdır ki
düm tekâ düm tek'le bitmez" (S. 64)

Yukarıdaki mısralarda şair, dünya sevdasını, "bestenigâr bir şarkı"ya benzetmektedir. "Erenler" sözü; dünyada belirli mertebelere ulaşmış, doyuma ulaşacak kadar zevki ve acıyı yaşamış insanlar için kullanılır. Şair bu sözle kendi gibi düşünenlere, kendisiyle aynı konumdaki insanlara seslenmektedir. Erenler ile "düm tekâ düm tek" sözleri birlikte ele alındığında tekkeye has bir dünya akla gelir. Bu da bizi belirli bir inanışa götürür.

Şiirin diğer bölümleri gözden geçirilince hem "bu sevda" sözü ile hayatın kastedildiği, hem de tekkeye has inanışın gizli de olsa tenkit edildiğini söyleyebiliriz. İkinci bölümde insan hayatının en önemli dönemi olan ölüm üzerinde durulur:

"gerçi ölüm mukadder
serviler divan durmuş başucunda gidenlerin
o türden bu türe fakat
balıktan insana yükselir hayat
macera ölmekle bitmez" (S. 64)

Divan durmuş serviler, mezarlık imajı için kullanılmıştır. Burada ölüye saygıya da dikkat çekilmektedir. "Tür" sözüyle dünyada yaşayan farklı gruplara mensup canlılar kastedilmiştir. "Macera" dünyadaki hayat için kullanılmıştır. Maceranın ölümle bitmeyeceği düşüncesi de ölümden sonra bir başka hayatla

karşılanacağı şeklinde değerlendirilebilir. Denilebilir ki bu mısralarda, insanın yaşama süreci öncesi ve sonrasıyla irdelenmek istenmiştir.

Şiirin son bölümünde ise tabiattaki oluşumlar üzerinde düşünülmüştür. Burada da hiçbir oluşumun son olmadığı düşüncesiyle karşılaşmaktayız. Zaten şiirin redifi olan "bitmez" sözü hiçbir şeyin son olmadığını ve kesinsizliğini belirtmeye yarar.

İncesaz

Divan edebiyatındaki şarkı formunun etkisiyle kaleme alınmış olan şiirler üçüncü bölüm olan İncesaz'ı oluşturmaktadır. Türk müziği makamları ve geleneksel Türk zevki, bu şiirlerde yönlendirici unsur durumundadır. *Yasak Sevişmek*'teki Şehnaz Faslı, *Tutuklunun Günlüğü*'ndeki İncesaz bölümleriyle aynı damardan ortaya çıkmaktadır. Zaten şiirlerin ilk yayınlandığında İncesaz 2 adıyla çıkması da bunu göstermektedir. (Attilâ İlhan, İncesaz 2, hüzzam -suz-i dilâra- hisar buselik - şetârabân - acemaşirân -bestenigâr -şehnâz, (*Sanat Olayı*, sayı: 53, Ekim 1986). Yalnız ilk yayınlanma ile kitapta şiirlerin sıralanması farklıdır.

Divan şiirine ait form ve söyleyiş, Türk müziği makamlarının çağrışımlarıyla günümüz insanına has ıstırap birleştirilmektedir. Bu tarz şiirlerde Attilâ İlhan'ın sentez gayretleri dikkati çekmektedir. Şair, geçmişe ait zevki hâlin ruh buhranlarıyla birleştirerek dikkatlere sunmaktadır.

İncesaz, konu bakımından *Tutuklunun Günlüğü*'nde aynı adı taşıyan bölümle benzerlik göstermektedir. İlk şiir Şehnâz'da, geçmişin güzellikleriyle hâlin hüzün verici manzarası arasında bocalayan insanla karşılaşmaktayız:

"sonbahar kuşları teker teker terkettiler boğazı
o mızrap aynı yorgun tereddütle yoklardı şehnâz'ı
içten bir serzeniş gibi tatlı hayli yumuşak bazı
bazı tellerinde geçmiş zamanların istiğnası nazı

o mızrap aynı yorgun tereddütle yoklardı şehnâz'ı" (S. 73)

"Sonbahar kuşları" söz grubu iki anlamda kullanılmıştır. Bunlardan birincisi yavaş yavaş yaklaşan ölüm, ikincisi sonbaharla birlikte gelen hüzündür. Eğer sonbaharla gelen hüzün kastedilmişse, bunun kaynağını 12 Eylül askeri ihtilali ile birlikte düşünmek gerekecektir. "Boğaz", İstanbul'un güzel semtlerinden biri olmakla birlikte, yukarıda metin içersinde yüklendiği fonksiyonla geleneksel Türk zevkinin odaklaştığı yer anlamındadır. Sonbaharın kuşların teker teker Boğaz'ı terketmesi ise; artık bozulmaya başlayan bir geleneğin, bir zevk dünyasının habercisidir. İkinci ve beşinci mısrada, ilk mısrada dikkatlere sunulan hüzün ikliminin müzikte ifadesini bulmasını görürüz. Üçüncü ve dördüncü mısralar, müziğin etkileme gücünü ve ses bakımından yayılımları üzerine kurulmuştur. Yukarıdaki mısraların bütününde, yaşlanmış, zamanın şartlarına ve yaşayış tarzına ayak uyduramayan, kültürel anlayış bakımından geçmişte kalmış bir insanın varlığı sezilmektedir.

Şehnâz'ın ikinci bölümünde bu insan iyice belirmeye başlar. Ölüme yaklaşmış bir insanın tabiatı kendi ruh hâlinden hareketle yorumlamasıyla karşılaşmaktayız:

"sinsi bir ısrarla uzamaz mı gün günden geceler
karanlık fena bastırır ürkek bir yağmur çiseler
artık ne ihtiras kalmış ne iyimser düşünceler
uçurumlara açıldığından gönlündeki pencereler
yoğun kötümserlik bulutları kuşatmış incesazı" (S. 73)

"Sinsi" sözü, gelişen, fakat görüntü itibariyle hissedilmeyen tehlikeler için kullanılır. İlk mısrada "sinsi bir ısrar"ın, şiirde esas alınan insanın günlerini ve gecelerini abluka altına almış, onu ölüme hazırladığını görmekteyiz. Bu ifadeler, yalnızlıkla şekillenmiş bir insanı hatırlatmaktadır. Hatta ikinci mısrada günün bitmesini bekleyen, pencereden yağmuru seyreden insan da yalnızdır. Tabiattaki değişmeleri kendince yorumlamakta, ruh hâlindeki bedbinliği bu değişmelere de aksettirmektedir.

Karanlığın fena, yağmurun ise ürkek olarak nitelenmesi bunu gösterir. "İhtiras" ve "iyimser düşünceler" şiire konu olan insanın geçmişteki dünyasını, daha doğrusu gençlik yıllarını akla getirirler. Bu sözlerin "artık" edatıyla ifade edilmesi, gençlik yıllarının geride kaldığını ve yaşlanmış hâli belirtirler. İhtiras ve iyimser düşünceler, aşk ve müzikle birlikte insanı hayata bağlayan güzelliklerdir. İhtiras ve iyimser düşünceler geçmişte kalmıştır. Aşk ve müzik de, son iki mısrada anlatıldığı kadarıyla, anlamsızlaşmıştır. Aşk "uçurumlara açıldı" söz grubuyla, müzik ise "yoğun kötümserlik bulutları" ile ifade edilmektedir. Şiirde anlatılan insanın, geçmişe ait bu özelliklerden hareketle, "ben" olduğunu söyleyebiliriz.

Yukarıdaki bölümün dördüncü mısraında "ben"in geçmişte yaşadığı aşkları "uçurumlara açıldı" sözleriyle nitelemesinin ardından; Şehnâz'ın son bölümünde geçmişte yaşanan aşklar üzerinde durulmaktadır. Burada geçmişte yaşanan aşkların hatırlanması ve hâlin biraz da hatıralardan kaynaklanan hüznü vardır:

"hayalindeki kadınlar ki ulaşamadığı kadınlardır
ulaşamadığı her kadın belki bir mutluluk imkânıdır
yoksa bu ulaştıklarıyla mutsuzluğundan mıdır
heyhat sona ermiştir ömür son vapur kalkmaktadır
çoğu hayal kırıklığı beyhude teselliler birazı" (S. 73)

Yukarıdaki mısralar Attilâ İlhan'ın hayatını iyi bilenler tarafından değerlendirildiğinde, şairin geçmiş hayatını gözden geçirdiği, hâli geçmişe bakarak yorumladığını ve bir bakıma kendi kendisiyle hesaplaştığını anlar. Attilâ İlhan, aşk konusunda hüznü fazlaca yaşamamış, gönlünün isteklerine kavuşmuştur. Kavuşamadıkları veya ayrılmak mecburiyetinde kaldıkları için acı çekmiştir. İşte yukarıdaki mısralarda, geçmişte yaşanmış aşkların bu insan tarafından değerlendirmesi bulunmaktadır.

Eskiden Başka Kızlar

Korkunun Krallığı'nın üçüncü bölümü olan Eskiden Başka Kızlar, şairin hatıralarını konu alan şiirlerden meydana gelmiştir. Attilâ İlhan'ın İzmir'deki lise yıllarında ve öncesinde tanıdığı kızlar tanıtılmaktadır. Bu kızların o dönemdeki görünüşleri ve özellikleri ile daha sonraki dönemlerde hayatlarında meydana gelen değişikliklerle karşılaşmaktayız. Attilâ İlhan, gerek bu bölümde, gerekse bundan sonraki O Eski Adamlar bölümünde, İkinci Dünya Savaşı'nın kenarından kıyısından hissedildiği 1940'lı yılların hatıralarını o dönemden insan manzaralarını esas almaktadır.

Attilâ İlhan, Eskiden Başka Kızlar'da, yine 40'lı yılların kendi çevresinden genç kızlarını konu almaktadır. Yani ilk gençlik yıllarından genç kızları, kendi duygularını ve beğenilerini de ön plana çıkararak sunmaktadır.

O Eski Adamlar

Eskiden Başka Kızlar bölümündeki şiirlerde, Attilâ İlhan'ın hatıralarında yer almış genç kızların dünyası sergilenmekteydi. 1940'lı yılların görüntüsü ve hatıraları esastı. O Eski Adamlar bölümündeki şiirlerde, Attilâ İlhan'ın etkilendiği, 1940 yıllarının siyasî görüntüsü sunulmaktadır. Bu bölüm, Attilâ İlhan'ın son romanı *O Karanlıkta Biz*'in şiirleştirilmiş hâlidir. Şiirlerin romanın kaleme alınmasıyla aynı döneme gelmesi de konuların benzerliğini hazırlamaktadır diyebiliriz.

Attilâ İlhan da, *Meraklısı İçin Notlar*'da, hem romanla şiirler arasındaki benzerliği belirtmekte, hem de niçin böyle bir konuya yöneldiğini söylemektedir.

"O Eski Adamlar" bölümündeki şiirlerde yakın tarimizin siyasî görüntüsü vardır. Mustafa Kemal, Mustafa suphi, Nâzım Hikmet, Mahmut Yesari, Sarı Mustafa, Naci Sadullah gibi değişik siyasî platformdaki şahsiyetlerin, dönem içersindeki etkileri

ve görüntüleri, biraz da ajans haberlerinin yardımıyla dikkatlere sunulur.

Birbirinden rakamlarla ayrılmış dört şiirden meydana gelen bölümde, dönemin siyasî görüntüsünü belirleyen şahsiyetlerin anlatılmasına, "ben"in Sirkeci Garı'ndaki hâli ile başlanır. Daha sonra Nâzım Hikmet'in kelepçeli görüntüsü verilir. O Eski Adamlar bölümünün devamında gazete haberlerinin memleketimizin durumuna ilişkin çeşitli duyumlar çevresinde "ben"in çağrışımları yer almaktadır. Siyasî görüntüler de bu çağrışımlar yoluyla dile getirilir.

Ayrılık Sevdaya Dahil

Ayrılık Sevdâya Dâhil Ekim 1993'te Bilgi Yayınevi yayınları arasında çıkar. Kitap 8 şiir bölümünden oluşmaktadır.

Yanlış Ballâdlar

Bu bölüm içersinde yer alan şiirler; *Yasak Sevişmek*'in Biraz Paris bölümündeki Yanlışlık Ballâdı ve *Böyle Bir Sevmek*'teki Kavaklıdere Ballâdları şiirlerinin devamı durumundadırlar; aynı damardan üretilmişlerdir. Yanlış Ballâdlar'da, hem *Yasak Sevişmek*'teki Yanlışlık Ballâdı şiirlerindeki cinsel çelişkileri, hem de *Böyle Bir Sevmek*'teki Kavaklıdere Ballâdları şiirlerindeki geçmişe özlem ve hatıra unsurunun sergilendiğini görmekteyiz. Bölümdeki şiirlerin tümünde, "ben"in geçmişini ve geçmişine dair izlenimleri konu edilmektedir. Attilâ İlhan, *Yasak Sevişmek*'ten itibaren kullandığı "Ballâd" türünde, hep geçmişte yaşadıklarının hâlden görünüşünü hikâyeleştirmiştir.

Bölümün ilk şiiri Soğuk Kadınlar Ballâdı adını taşır. "Ben"in geçmişte yaşadığı aşklara ve tanıdığı kadınlara gönderme yapılır, o aşkların ve izlenimlerin hâlden görünüşü dile getirilir. "Ben", tanıdığı bu kadınlara karşı kayıtsız bir tavırdadır. "Koyu bir yalnızlık" söz grubu, "ben"in kendini tanımlamasıdır. İşte "ben", bu şekilde tanımladığı bir ruh hâlinden hareketle, yanından ge-

çen kadınları yorumlamaktadır. Kadınların soğukluğu, ürkekliği ve bir yalnızlığa doğru sürüklenişleri; "koyu bir yalnızlık"la şekillenmiş "ben"in kadınlar hakkındaki tahminleri ve değerlendirmeleridir. Mısra sonlarındaki bilinen geçmiş zaman ekleri de, izlenimlerin geçmişe ait olduğunu ortaya koymaktadır.

Şiirin ikinci bölümünde, "soğuk kadınlar"ın yalnız dünyalarına girilir. "Ben", bu yalnız dünyayı tasavvur etmektedir:

"yosun yeşili aynalarda biriktiler
kıpkızıl buğusu karanlığa dağılan
tenha gözleri birer kilittiler
uyanmışlardı vampir uykularından
nasıl da ulaşılmaz fakat gündeliktiler" (S. 11)

Yukarıdaki mısralarda dışa kapalı kadınlara has dünya ile karşılaşmaktayız. Bu dışa kapalı dünyaya "tenha gözler"den girilmektedir. Zaten gözlerin kilite benzetilmesi de, dünyaların gözlerde gizlendiğini bildirmektedir. Uykuların vampir uykusu ile özdeştirilmesi ise, bu kadınların yalnızca uykularında hareketli bir hayat içersinde olduklarını sezdirmektedir. Bu mısralardan, "soğuk kadınların" çevreyle ilişkilerinin en az seviyede olduğunu da hissetmek mümkündür.

Soğuk Kadınlar Ballâdı'nın son bölümünde ise, bu kadın tipi üzerine genel değerlendirme sunulur. Şair, bu kadınların yalnız dünyalarının sebeplerini ve yalnızlığın getirecekleri üzerinde durmaktadır. Bu kadınların yalnız yaşamalarının, onları bir cinsel çelişkiye doğru sürüklediği de son mısra da belirtilmektedir.

Ötekiler

Ayrılık Sevdâya Dâhil'in ikinci bölümü Ötekiler adını taşır. Bu bölümdeki şiirler, *Korkunun Krallığı*'ndaki Geceleyin Sokaklar ve Korkunun Krallığı bölümlerinin devamı sayılabilir. Korku ve gerilim içersindeki yalnız insanın kendi kendisiyle hesaplaşmaları, yakalanma endişeleri çevresinde, geçmişi hâldeki ruh durumuyla değerlendirmesi vardır. Attilâ İlhan, 1940'lı

yıllardaki tutuklanmasından, 70'deki baskılara, hattâ 12 Eylül ara rejiminin taşadığı sıkıntılara kadar uzanmaktadır. Şiirlerin ihbar, yakalanma, suçlu ilişkileri çevresinde düzenlendiğini de söyleyebiliriz.

Ötekiler bölümündeki şiirlerde, Attilâ İlhan'ın eski şiirlerine de konu olan gerilimlerin, sorgulanmaların ve tutuklanmaların hatırlandığını görmekteyiz. 'Mevcutlu' adlı şiirde de, geçmişte yaşananların hâlden görünüşü sergilenmektedir. Şiir Attilâ İlhan'ın hayatıyla birlikte düşünülürse, dile getirilen insanın şairin kendisi olduğu anlaşılır. Sorgulamaları yaşamış bir insanın izlenimleri vardır. Şiirin son bölümünde, Attilâ İlhan'ın hâlden geçmişe bakışı, hayatını bir şerit gibi gözden geçirişiyle karşılaşırız. Sansaryan Hanı, İstanbul'da 1940'lı yılların sonunda toplumcu aydınların sorgulandığı bir yerdir. Şair, geçmişteki olayları hâlde yaşar gibidir. 'Mevcutlu' adlı şiir için de, hatıra esasına dayanan bir şiirdir diyebiliriz.

Ötekiler bölümünün içersinde iki şiir serisi bulunmaktadır. Bunlardan biri Mevkuf, diğeri Flash-Back adını taşımaktadır. Her iki seri de üç şiirden meydana gelmektedir.

Üç şiirden oluşan Flash-Back serisinde, şairin kendi kendisiyle hesaplaşması ve yalnızlık anındaki duyguları yer almaktadır. Yalnızlık anındaki duygular, geçmişe yönelmeyi hazırlamaktadır.

Serbest Gazeller

Attilâ İlhan, Divan şiirine has sesi yansıttığı Serbest Gazeller bölümünde de kendi dünyasını anlatmaya devam eder. Yaşadığı maceralar, etkilendiği şahsiyetler; yaşanan anın getirdiği ruh hâliyle birleşerek, hayatın anlamsızlığı ile de bütünleşerek karşımıza çıkarılmaktadır. Kim Arar Kim Sorar, Geçerdi Hep gibi şiir adları da artık unutulmaya başlanmış ihtişamlı bir hayatı yaşayan insanın duygularını, bir bakıma da dramını ortaya koymaktadır.

Kim Arar Kim Sorar şiirinde, unutulmuşluk esastır. Hem hatıralar dile getirilmekte, hem tarihsel kültür ortamı ve şahsiyetler sunulmakta, hem de zamanın unutmayı hazırladığı vurgulanmaktadır. Denilebilir ki, bu şiir, zaman kavramı çevresinde, güzelliklerin ve maceraların zamana mahkumiyetini, geçiciliğini, hayatın da bir bakıma anlamsızlığını ifade etmektedir.

Kim Arar Kim Sorar'la aynı tarzda ve aynı temayla oluşturulmuş bir diğer şiir Söyler adını taşımaktadır. Şair, burada da kendi geçmişini ve geçmişe ait zevkleri gözden geçirmekte, "zaman olmuştur" ve "söyler" sözleri çevresinde, hâldeki hüznünü dikkatlere sunar. Bu bakımdan hâlle geçmişe ait duyguların birbirine karıştığını da söyleyebiliriz. Zaman olmuştur ki ile başlayan ve "söyler" ile biten her kısmı bir bölüm kabul edersek, şiirin yedi bölümden oluştuğunu görürüz. Her bölümde farklı bir konu ele alınmıştır.

Söyler şiirinde, zaman kavramı önemli bir fonksiyon yüklenmiştir. Yaşanmış zaman dilimleri, zaman tüneli benzetmesiyle, "ben"in gözleri önünde canlanır. Şiirin ilk kısmında "zaman tüneli"nin başına gelmiş insanı görürüz:

"zaman olmuştur ki
dumanlı havuzlarda soğuk nilüferler
bulutlara savrulmuş ateş kuşları
korkulu bir hicranı söyler" (S. 43)

"Zaman olmuştur ki" söz grubu, yaşanmış olan, fakat bilinmeyeni ifade etmektedir. Yani, "ben" dışındaki yaşanmışlara dikkati çekmektedir. "Dumanlı havuzlar", "soğuk nilüferler" ve "ateş kuşları" söz grupları; "korkulu bir hicran"la birleştirildiğinde yaşanmış hayata bakarak ölüme yaklaşmışlığın acısını duyan bir insanı akla getirirler. Bu söz grupları, "bulutlara savrulmuş" ve "korkulu bir hicran"la birlikte zaman tüneline yönelmişliği de düşündürmektedir. Şiirin bütününü göz önüne alırsak, bu kısmın hatıralara ve geçmişe yönelmede anahtar rolü üstlendiğini,

bir bakıma da zaman tüneli olduğunu söyleyebiliriz. Geçmişi ve hatıraları hâlle karşılaştırmaya da zemin hazırlamıştır.

Şiirin ikinci bölümünden itibaren yaşanmış zaman dilimlerine yönelinir. Buralarda "ben"in değil, başkalarının dünyalarıyla karşılaşmaktayız. Yalnız bu dünyaların, şairin yaşadığı hayat tecrübeleriyle ve geçmişe dair izlenimleriyle ilgisi olduğunu da unutmamak gerekir. İkinci bölümde, zaman tünelinde içine kapanık kızların dünyası sergilenmiştir:

"zaman olmuştur ki
dalgınlıkları hisarbuselik kızların
bildik şarkıları birden unutuşları
aynalarda solan gün
bilinmez hangi uğultulu
ahval-i perişânı söyler" (S. 43)

"Zaman olmuştur ki" ile, yukarıdaki son mısrada bulunan "ahval-i perişân" birlikte ele alınınca; zaman içindeki üzüntülü durumların söz konusu edileceği düşünülür. Zaman içindeki "ahval-i perişân"ın konusu "hisarbuselik kızlar"ın hüznüdür. Bildikleri şarkıları unutmaları, dalgınlıkları ve aynalarda günleri eritmeleri; kızların içten içe yaşadıkları bir hüznü ve zamanın ilerlemesinin meydana getirdiği tahribatı ortaya koymaktadır. "Ahval-i perişân" söz grubunun "uğultulu" olarak tanımlanması da; bilinmeyen, içten içe gelişen bir depremi dikkatlere sunmaktadır. Bu mısralarda, geleneğe mahkumiyetin veya geleneğin sürüklediği içi kapanıklığın taşıdığı sıkıntıların da söz konusu edildiğini söyleyebiliriz.

Bir sonraki bölümde mekândan hareketle zamanın yorumlanmasını görmekteyiz. Bu mısralarda ruh hâlinin, zaman ve mekânla bütünleştiğini de söyleyebiliriz:

"zaman olmuştur ki
loş salonların heyulâ büfelerinde
o kristal fânuslu yorgun saat
fena halde durmuş görünse de
başka bir boyutta başka bir zamanı söyler" (S. 43)

"Loş salonlar", "heyulâ büfeler", "kristal fanuslu yorgun saat"; yalnızlık, korku ve yılların yorgunluğuyla çevrelenmiş bir insanı hatırlatmaktadır. "Yorgun saat" söz grubu, hem yaşlı bir insanın ruh hâlini, hem de geçmiş zaman dilimlerinin taşıdığı hüznü ifade etmektedir. "Yorgun saat"ın "başka bir boyutta başka bir zamanı" söylemesi ile; şairin hayal dünyasının farklılığının ve tükenmezliğinin, hatıraların, geçmişte yaşanan hayatın çağrışımlarının kastedildiğini söyleyebiliriz. Yukarıdaki mısralarda, zaman tünelinden çıkılarak hâle dönüldüğü ve "ben"in dünyasının söz konusu edildiğini görmekteyiz.

Dördüncü bölümde, zamanın insan ömrü ile birlikte değerlendirilmesi vardır. Dünya ve insan ömrü, falcının elindeki sihirli küreye benzetilmiştir:

"zaman olmuştur ki
falcının elinde tuttuğu sihirli küre
aslında yaşanmamış belki hiç yaşanmayacak
ancak ne kadar renkli
ne kadar yanardöner
bir ömr-i zerefşânı söyler" (S. 43)

Falcının elinde tuttuğu kürede yaşandığı varsayılan veya yaşanmayacağı düşünülen ömür, şairin kendisine aittir. "Renkli", "yanardöner" ve "zerefşân"; şairin yaşadığı hayatın çeşitliliğini vurgulamaktadır. Bunlar da, geçmişiyle, yaşadıklarıyla gururlanan bir insanı akla getirmektedir. Yukarıdaki mısralarda, dünyanın çeşitli yaşama tarzlarını, debdebeleri ve ihtişamları barındırdığı düşüncesi de söz konusu edilmiş olabilir.

Beşinci bölümde şuuraltına yerleşmiş bir görüntü üzerinde durulmuştur. Bundan önceki şiir kitaplarında da karşılaştığımız bu görüntüde piyano başındaki bir genç kız vardır. "Zaman olmuştur ki" söz grubundan sonraki ilk üç mısra tabiatın görünüşünü konu almaktadır. Tabiatın görünüşlerinin tayin edildiği zamanların "belki" diye tanımlanması, şuuraltına yerleşmiş bir görüntü kanaatini kuvvetlendirir. Bu görüntünün Elde Var

Hüzün'ün Ki bölümündeki O Kızlar ki şiirini hatırlatması, bu bakımdan dikkat çekicidir. Piyanoda çalınan Tatyos Efendi'nin bestesi, şairi geçmişteki hatıralara ve güzelliklere taşımaktadır; çağrışımların ortaya çıkmasına da zemin hazırlamaktadır.

Altıncı bölümde şuuraltına yerleşmiş farklı iki görüntüyle karşılaşırız. Biri Haydarpaşa'dan muhtemelen Anadolu'ya kalkan tren, diğeri yalının birinde söylenen gazeldir. Şair, zaman tünelindeki gezintisine, bu defa farklı yaşayış biçimlerini irdeleyerek devam etmektedir:

"zaman olmuştur ki
yanar mor zambaklar buğulu gece lâmbaları
bir katar kaybolur haydarpaşa garı'ndan
bırakıp gümüş çığlıklarını tel tel ardında
ağır ve cefakâr
bir marşandiz katarı
kıvamlı bir sessizliğe batmış ıhlamurlar
yalnız kuzguncuk'taki yalıda
karanlık bir gazelhan
yanık yanık
bir aşk-ı bi-amânı söyler" (S. 45)

Yukarıda sergilenen iki değişik hayat tarzı görüntüsünün birinde, yaşama tarzının zorlukları; diğerinde aşk, hüznü davet etmektedir. "Marşandiz katarı", ayrılıklara zemin hazırlamaktadır. "Gümüş çığlıkların tel tel" geride bırakılması, ayrılığın getirdiği hüznün ifadesidir. Yalıda söylenen gazel ise, aşkın getirdiği hüzündür. Böylece şairin insanların yaşadıkları dramları, zaman tüneli yardımıyla gözler önünde canlandırdığını söyleyebiliriz. Bu görüntüleri, şairin geçmişte yaşadıklarının bir demeti olarak kabul etmek de mümkündür.

Şiirin son bölümünde zaman tünelindeki gezinti sona erer. Burada hâlin görünüşü ve şairin itirafları vardır:

"zaman olmuştur ki
sızar gecenin suları
havada ölüm parıltısı adeta çelik

fi bin dört yüz beş
dersaadet'te yazıldı işbu gazel
avuçları kan
yüreği delik deşik
yaşlanmış ama uslanmamış
bir eski militanı
bir şâir-i devrânı söyler" (S. 45)

"Gecenin suları" ve "ölüm parıltısı" yalnız ve korku içersindeki bir insanın varlığını ortaya kor. Havadaki ölüm parıltısını, yaşanan gerilim şeklinde de değerlendirebiliriz. Şairin kendini anlattığı "avuçları kan" mısraı, gerilim kanaatini kuvvetlendirmektedir. Geçmişe dair görüntülerden sıyrılarak hâle ve yaşanan gerçeğe dönüş; şimdiye kadar söylenenlerin şiir olduğunu açıklamaya da zemin hazırlamıştır. Şiiri gazel olarak kabul edersek, son mısralarda şairin kendini anlatmasını da gazelin gereklerinden, mahlas söyleme şeklinde düşünebiliriz. Şair kendini gerilimler ve maceralar yaşamış, aşklarla yüreğini kadre uğratmış, yaşlanmasına rağmen eski huylarından vazgeçmemiş bir insan olarak tanıtır. "Eski militan" ve "şair-i devrân" sözleri ise, hem belirli mücadeleleri yapmış bir insanı akla getirmekte, hem de şairliğini ispatlamanın gururunu dikkatlere sunmaktadır. Bu son mısralarda, geçmişiyle övünen, şairliğini beğenen Attilâ İlhan vardır diyebiliriz. Zaten şiirin bütününde de, Attilâ İlhan'ın geçmiş yaşantısından ve izlenimlerinden bahsedildiğini söylemek mümkündür.

O Hangi Zamandı

Ayrılık Sevdâya Dâhil'in dördüncü bölümü O Hangi Zamandı adını taşır. Attilâ İlhan, Serbest Gazeller bölümündeki şiirlerden gerek Kim Arar Kim Sorar, gerekse Söyler'de zaman tüneli içersinde bir gezinti yapmıştı. Birbirinin devamı olan üç şiirden meydana gelen O Hangi Zamandı bölümünde de, zaman tünelindeki gezinti "ben"in dışında gelişir. Belirli bir zaman dilimi göz önünde canlandırılarak yorumlanır. Rusya'daki tarihsel bir

dönem, bir bakıma sosyalizmin tarihi, zaman tünelindeki gezintiye konu alınır.

Her Yanlışa Meraklı

Kitabın beşinci bölümü Her Yanlışa Meraklı'daki şiirlerde farklı bir tip yorumlanmaktadır. Dört şiirden meydana gelen bölümde, önce bir genç kız çeşitli görüntüleriyle tanıtılır; sonra dikkatlere sunulan tipe duyulan ilgi itiraf edilir, yaşanmış bir aşk ortaya konur ve ayrılığın verdiği acı üzerinde durulur. Bu bakımdan bölümdeki şiirler birbirinin devamıdır diyebiliriz. Burada Attilâ İlhan'ın son dönemlerde yaşadığı bir aşkın hikâyesinin şiirleştirildiğini de söylemek mümkündür.

Profili Oğlan Çocuğu'nda, aşkın kahramanı genç kızın dış görünüşü, zevkleri ve yaşama tarzı konu alınmıştır. İlk bölümde genç kızın aşk dünyası, dış görünüşüyle bütünleştirilerek karşımıza çıkarılmıştır:

"özel yağmurunu yanında gezdirirdi
cam tozu serpintisi su pırıltılı
profili oğlan çocuğu ağzı hüzün
sevdâ çetin bir sınav bunu bilirdi
yüreğini tüketen epeyce ağrılı
özel yağmurunu yanında gezdirirdi
sabahtan akşama bütün gün" (S. 65)

"Özel yağmur" söz grubu, genç kızın giydiği yağmurluk için kullanılabileceği gibi, simâya hakim olmuş hüzün anlamını da taşır. Yağmurluklu kız imajı ve yalnızlıkla bütünleşme, bizi Sisler Bulvarı'ndaki Pia'ya götürür. Fakat bu defa, Pia gibi hayali bir kız değil, şiirin daha sonraki mısralarında da görüleceği gibi, gerçek bir aşkla karşı karşıyayız. "Cam tozu serpintisi" ve "su pırıltısı" söz grupları, yüzün parlaklığını ortaya koymaktadır. "Profili oğlan çocuğu" sözleri de, dış görünüş itibariyle erkeğe benzemeyi dikkatlere sunar. "Ağzı hüzün" sözlerinden itibaren, yürek problemleri konu edilir. Buradan genç kızın yaşadığı aşk-

larda aradığını bulamadığı, acı çektiği sonucu çıkar. Bu da en iyi "hüzün" kelimesinde ifade edilmiştir.

Şiirin ikinci ve üçüncü bölümünde genç kızın şairliği, resme olan ilgisi, hür yaşama tutkusu, dalgıçlığı, farklılığı ve mübhemliği dile getirilir. Şiirlerinin "ağır yaralı" olarak nitelenmesi, yukarıdaki "hüzün" kelimesi ile ilgilidir. Buradaki *"kaç kadın olabiliyor kaç erkek / sabahtan akşama bütün gün"* mısraları da, hem hareketli ve cesur bir yaşama tarzını, hem de hayata tek başına direnebilme becerisini ortaya koymaktadır.

Üçüncü bölümdeki "*sevmek kalın bir tünel bir kere girildi/ artık anlamı yok gecenin gündüzün"* ve *"profili oğlan çocuğu ağzı hüzün/ onu benden başka kim sevebilir ki"* mısraları; "ben"in, yani Attilâ İlhan'ın etkilenme, tutkunlaşma itiraflarıdır. Tanıtma esasına yönelik şiirde, "ben"in kendine ait duyguları aksettirdiği ve sevdiği genç kızı bu açıdan yorumladığı görülmektedi.

Bölümün diğer şiirlerinde de, tanıtılan genç kızın dünyası, fiziksel ve ruhsal çözümlemeler çevresinde anlatılmaya devam edilir. Soğuk Bir İntihar'da, şair fiziki özelliklerden hareketle farklı kişiliği çözmeye çalışır. "Yüzünde görünmez bir şiir yazılı", "bir türlü anlaşılamadı nedeni nasılı" gibi ifadeler; belirsizliği ortaya koyarlar. Bunlar da farklı kişilikten ve "hüzün"den kaynaklanmaktadır.

Ayrılık Sevdâya Dâhil

Birbirinden rakamlarla ayrılmış beş şiirden oluşan Ayrılık Sevdâya Dâhil'de; bir önceki bölüm Her Yanlışa Meraklı'da işlenen aşk olayının ayrılıkla bitmesi sonucunda, "ben"in ruh hâlinde meydana gelen değişiklikler ve çeşitli düşüncelerle karşılaşırız. Ayrılığın verdiği ıstırap ve aşka yeniden sığınma arzusu, arayış içinde olan "ben"le birlikte hissedilmektedir.

İlk şiirde, daha önce karşılaştığımız "yağmurlu genç kadın"a tekrar rastlarız. Bu da Her Yanlışa Meraklı bölümündeki aşkın, araya ayrılık da girse, devam ettiğini gösterir:

"açılmış sarmaşık gülleri
kokularıyla baygın en görkemli saatinde yıldız alacasının
gizli bir yılan gibi yuvalanmış
içimde keder
uzak bir telefonda ağlayan
yağmurlu genç kadın" (S. 75)

Yukarıdaki mısralarda önce gecenin güzel bir anında, mekâna ait görüntü verilmiştir. Sonra bu mekân ve zaman içersindeki "ben"in ruh hâli dikkatlere sunulmuştur. Kederin, içte yuvalanmış gizli bir yılana benzetilmesi, yaşanan ızdırabın boyutlarını göstermesi bakımından dikkate değer. Istırabın sebebi aşkın sona ermesi, daha doğrusu ayrılıktır. Aşkın diğer kanadı "yağmurlu genç kadın"dır. Onun telefonda ağlaması, aşkın iki boyutlu olduğunu, iki cephenin de ayrılık ıstırabı yaşadığını ortaya koyar.

O Plâjda Onsuz

Ayrılık Sevdâya Dâhil'in yedinci bölümü O Plâjda Onsuz, daha önceki Her Yanlışa Meraklı ve Ayrılık Sevdâya Dâhil bölümlerinin devamı durumundadır. Birbirinden rakamlarla ayrılmış beş şiirden meydana gelen bölümde; "ben", mekânı ve zamanı, sevgili ile birlikte ve sevgilisiz olarak değerlendirmektedir.

Bölümün son şiirinde plâjdaki yaşantı, sevgili ile ve sevgilisiz tasavvur edilir. Sevgilinin olmaması, plâjın geçmiş yıllardan bu yıla geçen görüntüsündeki tek eksikliktir. "Geçen yaz gibi bu yaz da" diye başlayan kısımlar, sevgilinin olduğu zamanlardaki görüntüyle hâlin benzer yönlerini ortaya koymaktadır. Fakat şiirin son kısmı, mekân içersindeki "ben"i ele aldığı için farklılık belirmektedir. Dalgınlık, uzak durma, karamsarlık ve boşluk içersinde olmak; hayattan zevk alamamanın, yaşama sevincini hissetmemenin belirtileridir. Bu özellikler şiirin diğer kısımlarıyla karşılaştırıldığında, "ben"in hem geçen yıldaki hâlinden farklılığı, hem de mekânla uyuşmadığı dikkati çeker. Farklılığın tek sebebi de sev-

gilinin (yağmurlu genç kadın) olmamasıdır. Buradan hareketle; Korkunun Krallığı şiirlerinde yalnızlık, korku ve karamsarlıkla bütünleşmiş "ben"in; Ayrılık Sevdâya Dâhil şiirlerinde, bir nebze de olsa yaşama sevinci içersinde olmasını, hayata bağlanmasını; sevgiliyle, yaşanan aşkla izah edebiliriz.

Şairin Not Defteri

Ayrılık Sevdâya Dâhil'in son bölümü Şairin Not Defteri adını taşır. Bölüm 18 küçük şiirden meydana gelmektedir. Şiirler anlık duygulanmaların, izlenimlerin ve düşüncelerin ürünüdürler. Yalnızlık, ölüm düşüncesi ve yalnızlığın getirdiği korku da, bu şiirlerde işlenmektedir. "Not Defteri", sözlerinden de anlaşılabileceği gibi, şiirler küçük notlar hâlinde karşımıza çıkarılmaktadır.

Kimi Sevsem Sensin

Kimi Sevsem Sensin 2001 yılının Ocak ayında yayımlanır. Kitap, yedi şiir bölümü, "başlangıçta 'diyalektik' vardı" adında bir giriş ve "meraklısı için ekler" kısımlarından oluşmaktadır.

Attilâ İlhan şiirinin özelliğini ortaya sunan ve kendi şiir düşüncesini açıklayan "başlangıçta 'diyalektik' vardı" kısmında Nâsirüddin-i Tûsî'den Nâzım Hikmet'e, Yahya Kemal'den Bayburtlu Zihni'ye uzanan çizgide aradığı şiir sesine dair duyguları vardır. Attilâ İlhan'a kulak vermek, herhâlde onu en iyi şekilde tanımlamaktır:

"Bin senenin derinliklerinden süzüle süzüle gelen bu 'ses', hangi 'ses'tir tahmin edebilir misiniz? Ezan'daki, Mevlît'teki; Mohaç Karargâhı ya da Viyana Muhasarası'ndaki Mehterân'da dağılan, ya da ninelerin söylediği ninnilerle, Ramazan davulcularının beyitleriyle, Karagöz'le Hacivat'ın 'meselleri'; meddah'ların taklitleri ve âşıklar'ın üç telli sazıyla, içimize sindirdiği o 'ses'ki; Türk kulağı onu dakikasında tanır, dakikasında özdeşleşir onunla. Türk şairi, şiirine bu sesi 'göçüremezse', Türk hal-

kına 'ecnebi'dir; Türk halkına 'ecnebi' bir Türk şairi yaşayamaz: kâğıt üstünde kalır." (2001: 14).

Bu satırlar 1950'li yıllardan itibaren ulusal sentez arayışındaki Attilâ İlhan'ın, şiirinin, hatta düşünce dünyasının bileşenlerini yansıtır niteliktedir. Attilâ İlhan'ın şiirine yeni bir damar eklediği, şiirini zenginleştirdiği düşünülmemelidir.

Sevmek İçin Geç Ölmek İçin Erken

Sevmek İçin Geç Ölmek İçin Erken adlı ilk bölüm dört şiirden oluşmaktadır. Bu şiirlerin tümünde geçmişi sorgulayan, tecrübelerini dile getiren; yaşadıklarını, anın dikkatleriyle değerlendiren insan vardır. "yalnızlığı denemek" şiirinde, bilge bir insanın yalnızlık tanımlaması ile karşılaşırız. *"sevmek insanın yüreği kadar / küçükse büyüğünü taşıyamazsın", "insanı ancak kendisi tamamlar / içinde başka dışında başkasın"* gibi mısralar, yaşanmışların, hayat tecrübesinin ifadesidir.

"nasıl olduysa...", geçmişi sorgulamanın, daha doğrusu hâlden geçmişe bakışın yansımasıdır. *"İzmir cezaevi dokuzyüz kırk bir'de / kaşla göz arası liseden kovuldum"* mısralarında Nâzım'ın şiiri dolayısıyla liseden kovulmasına gönderme vardır.

"saklı sevda", Attilâ İlhan aşklarından birini daha gözler önüne serer. Onun bir kadın tanımlaması gibidir. "cam yeşili bir kız", "dudaklarındaki kan", "kan kırmızı", "çok kirpikli" gibi söz ve söz grupları geçmişten gelen, Attilâ İlhan'a özgü, çarpıcı kız özellikleridir. Şairin burada yeni bir aşka tutulmuş ve tutulmak üzere bir hâlde olduğunu da söyleyebiliriz. Bölümün dördüncü şiiri "sevmek için geç ölmek için erken" de, gönül yaşı ile fizik yaşı arasında bocalama yaşayan insanın duygularını dile getirir niteliktedir. Dört bölüm içerisinde bu çatışmayı yaşayan insan şu yargıya varmaktadır: Sevmek için geç, ölmek için erken.

Neydi O Bir Zamanlar?

Beş şiirden oluşan bu bölümde, aşktan geçmişin değerlendirmelerine varan bir 'geziş' söz konusudur. Kitapla aynı adı taşıyan "kimi sevsem sensin"de, aşktan çok, kendini sorgulayan insanla karşılaşmaktayız. İlk bakışta kendini bir hayalin, eski bir sevgilinin etkisinden kurtaramayan insan dikkati çekmektedir. Hemen peşinden gelen "aydınlık neyin oluyur", "süheylâ değildi adın" ve "zorro / kamçılı kadın" da benzer nitelikte şiirlerdir. Hayat tecrübeleriyle donanmış bir insanın, anın duygularıyla zamanı, aşkı ve sevgiliyi yorumlaması...

Bölümün son şiiri "neydi o bir zamanlar"da, yaşadığı anın duygularıyla bir mekânı ve sevgilisini hatırlayan, yaşanmışların üzerine giden insan vardır:

"istanbul ve sen / neydi o bir zamanlar
sanki gençliğime doğru yaşlanıyordum
çengelköy'de yaz unutulmaz erguvanlar
hangi yanıma dönsem seni bulurdum
içimdeki lambanın kırıldığı anlar" (31)

"Gençliğe doğru yaşlanmak" ve "içimdeki lambanın kırılması" geçmişte yaşananları hatırlamaktan dolayı bir içlenmeyi acı çekmeyi dile getirmektedir. Burada ve şiirin bütününde yaşanmış aşklara, bütün güzelliklere gönderme söz konusudur. Bu güzelliklerden dolayı da hâlde yaşanan acı vardır.

Her Sabah, Yanılmak

Burada da "ben"in gözlemlerini, hayat tecrübelerini dile getiren altı şiir bulunmaktadır. "her sabah, yanılmak" şiirinde doğanın olağanüstülüğünü sorgulayan insan, kendini çağrışımların dünyasına bırakır. "jilet mavisi bir kadın elinde purosu" mısrası, Attilâ İlhan'ın Margot'lu yıllarını hatırlatır. "soğuk bir trenden inmiştiniz / yalnızdınız" ve "hani bir kere iki yanınızda iki sivil polis" gibi mısralar da bilinç altına yerleşmiş görüntüler niteliğindedir. Bu şiirde, doğadan hareketle, bilinç altına

yerleşmiş görüntülere yönelen, kendi hayatını sorgulayan "ben" bulunmaktadır.

"yağmur gemileri", "mevsimidir", "yalan / şehir" şiirleri de doğanın akışını sorgulamaktadır. Böylece de "ben" hayat tecrübelerini dikkatlere sunmaktadır. Bu şiirlerde, geçmişteki "Attilâ İlhan mısraları"nı hatırlatan bir hava kendini hemen hissettirmektedir:

"mahur mu yoksa nihavent midir
eski bir şarkının rüzgârı
hangi bestekâr unutmuş kimbilir
yalnızlığa dağılmış mısraları
güftesinden
sonbahar akşamları" (S. 39)

Bu mısralarda, Belâ Çiçeği, Yasak Sevişmek, Tutuklunun Günlüğü şiirlerini hatırlatır bir sesi hemen yakalamaktayız.

Bu Nasıl Sonbahar?

Aynı adı taşıyan şiirde, yaşadığı zaman dilimindeki doğayı, insanları, ilişkileri sorgulayan; bunları geçmiş zaman dilimiyle karşılaştıran "bilge insan" tavrı hemen dikkati çeker. Sonbahar'ın beraberinde sis ve vapurları getirmesi, anlaşılamayan bir hüznü çağrıştırması da yine Attilâ İlhan'a özgü bir anlatımdır.

"ayaküstü intihar", "ayaküstü cinayet", "'aranıyor'" ve "ben tuzparça yerdeyim" şiirleri, sinemaya özgü hareketliliği ve gerilimi taşımaktadır. Bu gerilim ve hareketlilik içerisinde yine şairin kendi hayat tecrübelerini ve hatıralarını sunduğu, yaşamayı yorumladığı görülmektedir. Doğa, şairi kendiliğinden geçmişe taşımakta, bilinç altına yerleşmiş görüntülerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. *Kimi Sevsem Sensin*'in hemen bütün şiirlerinde bu özellik dikkati çekmektedir.

Di'li Geçmiş...

Bölüm "di'li geçmiş" adında üç, "ne kadar izmir" adında beş şiirden oluşmaktadır. "di'li geçmiş"te tarih içerisinde bir gezinti vardır. Şiirlerin birincisinde, gecenin karanlığındaki bir gerilim işlenmiştir. 1940'lı yılların başındaki bir gerilim... "herkes kimi öldüreceğini tasarlıyor" mısrasında, savaşın başlaması ile birlikte oluşabilecek kaos ve gerilimin korkunç boyutu gözler önüne getirilir. İkinci şiirde şairin kendi çocukluğundaki yıllar söz konusu edilir. İkinci Dünya Savaşı başlamadan önceki hayat, okul hayatı, çocukluğundaki gülcemal vapuruyla seyahatler sis perdesi arkasından aralanır gibidir. Üçüncü şiirde 1800'lü yılların sonundan 1900'lü yılların ilk çeyreğine doğru gidilir. Beşir Fuat, Cenap Şahabettin gibi edebî şahsiyetlerin yanında, o dönemlerin prototipi olan piyano başındaki kadın görüntüsü 1880'lü yılların sonundaki Osmanlı'nın yansımalarıdır. Bu arada Attilâ İlhan'ın tarih yorumu da dikkat çekici bir tarzda belirgindir. Üçüncü şiirde daha sonra İttihat ve Terakki ile Birinci Dünya Savaşı dönemlerine kadar gidiş söz konusudur.

"ne kadar İzmir" şiirlerinde de bu kez İzmir, bir sis perdesi aralanır gibi gözler önüne serilir; çağrışımlar, yaşanmışlar ve tarihsel okumalar çevresinde.

Çağrışımlar

Dokuz şiirden oluşan bu bölümde isimden de anlaşılacağı gibi, şiirleri yönlendiren unsur, çağrışımlardır. Şiirlerin hemen hepsi Attilâ İlhan'ın eski şiirlerini veya romanlarından pasajları hatırlatır niteliktedir. "birbiri olmak", "m'ba" ve "o kızlar" adlı şiirler, Yasak Sevişmek, Tutuklunun Günlüğü ve Böyle Bir Sevmek'teki Biraz Paris, Ayıp Resimler, Jilet Yiyen Kız bölümlerindeki şiirleri hatırlatmaktadır. Bu üç şiirdeki çağrışımlar Attilâ İlhan'ın 1965-1977 yıllarına yöneliktir.

"beykoz'a yolculuk"ta çağrışımlar, şairi geçmişe, çocukluk yıllarına taşır. Şiirin sonunda yer alan mısralar, şairin hayatında çok önemli bir yeri olan annesini hatırlatması bakımından dramatiktir:

"...insan annesi ölünce anlar
içindeki çocuğun
hiç ölmeyeceğini
aklına geldikçe kahrolur
bunu anlamakta
neden
bu kadar geciktiğini..." (S. 76)

"Çağrışımlar"ın diğer şiirlerinde de tarihe ve "ben"in geçmişine göndermeler yapılır. Yaşanan olaylar bugünün dikkatiyle yorumlanır.

Bana Bir Şimşek Çak

Attilâ İlhan, on birinci şiir kitabı Ayrılık Sevdaya Dahil yayımlanmadan önce 1990 yılında kendisiyle yapılan bir röportajda yeni bir şiir kitabı çıkarabileceğini ve adının "Bana Bir Şimşek Çak" olabileceğini söylemektedir (Ercan, 1990). Fakat bu şiir, ancak 2001 yılında yayımlanan kitaba girebilmiştir. Bana Bir Şimşek Çak bölümündeki şiirlerde yakın dönem tarihine yeniden göz atma, yaşananları yeniden sorgulama ve bugünün aydınına bir ders vermek endişesi bulunmaktadır.

"bana bir şimşek çak" şiirinde, yaşanan zaman diliminden yakın geçmişe adım adım uzanan ve tekrar hâle dönüp mesajını ileten "düşünce adamı" Attilâ İlhan'la karşılaşırız. Geçmişe uzanmada yine çağrışımlar yönlendiricidir. Öğrenci olaylarını hatırlatan "fakülte kapısında vurulmuş kıvırcık saçlı öğrenci", gerilim dolu zaman dilimini gözler önüne getiren "kelepçe" ve "nezarethane" çağrışımlarından sonra Sultan Galiyev'e geçilir. Galiyev'in yaşadığı sıkıntılar ve acılardan sonra İzmir'in işgal

yılları ve Atatürk alır sırayı. Şiirin sonu Türk milletine bir uyarı niteliğindedir:

"bana bir şimşek çak
yolumu aydınlatacak
gazi'nin gözlerinden
mavi bir şimşek
kuva-yı milliye mavisi
aynı emaneti taşımaktayım
'hürriyet ve istiklal benim karakterimdir'
çünkü hain sinsi ve korkak
aynı düşmana karşı
savaşmaktayım" (S. 99).

Kaynakça

Ataman, Narınç (1991), Hasan Bülent Kahraman ile Attilâ İlhan Üzerine, *Varlık*, Sayı: 1009, Ekim.

Bezirci, Asım (1968), "Yasak Sevişmek Üzerine Attilâ İlhan İle Yazışma", *Forum*, Sayı: 350-353, 1 Kasım 1968 - 15 Aralık.

— — (1987), *İkinci Yeni Olayı*, 3.Basım, Gözlem Yayıncılık, Ocak.

Can, Ayhan (1968), Sonbaharı ve Aşkı Seven Toplumcu Ozan, *Dost*, Sayı: 139, Eylül.

Ercan, Enver (1990), Attilâ İlhan'la Söyleşi: Dogmatik Sol Tarih Önünde Ofsayta Düştü, *Broy*, Sayı: 52, Şubat.

İlhan, Attilâ (1967), Aşk Derdiyle Hoşem, *Varlık*, Sayı: 696, 15 Haziran.

— — (1983), *İkinci Yeni Savaşı*, İstanbul.

— — (1990), *Duvar*, 6. Basım, Nisan.

— — (1990b), *Böyle Bir Sevmek*, 4. Basım, Nisan.

— — (1991), *Yağmur Kaçağı*, 5. Basım, Aralık.

— — (1991b), *Belâ Çiçeği*, 4. Basım, Aralık.

— — (1991c), *Yasak Sevişmek*, 5. Basım, Mart.

— — (1992), *Ben Sana Mecburum*, 7. Basım, Ağustos.

— — (1993), *Sisler Bulvarı*, 7. Basım, Eylül.

— — (1993b), *Tutuklunun Günlüğü*, 5. Basım, Kasım.

— — (1993c), *Korkunun Krallığı*, 2. Basım, Kasım.

— — (1994), *Ayrılık Sevdaya Dahil*, 2. Basım, Mart.

— — (1999), *Elde Var Hüzün*, 8. Basım, Aralık.

— — (2001), *Kimi Sevsem Sensin*, 5. Basım, Mart.

— —(1983), *Gerçekçilik Savaşı*, 2. Basım, İstanbul.

Kahraman, Hasan Bülent (1987), "Korkunun Krallığı", *Sanat Olayı*, Sayı: 60, Mayıs.

— — (1991), Attilâ İlhan Şiirinin Bileşenlerine Bir Bakış, *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 131, Ekim.

— — Toplumcu Gerçekçi Şiir ve Halk Şiiri, *Sanat Olayı*, 55, Aralık.

Kaplan, Mehmet (1984), *Attilâ İlhan, Şiir Tahlilleri 2- Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, 4. Basım, Kasım.

Kurdakul, Şükran (1960), "1940'dan Sonra Şiirimiz", *Yelken*, Eylül 1960

Mumcu, Uğur (1981), "Attilâ İlhan'la Söyleşi-Romanı Doğuran Koşulları Yaşıyoruz," *Cumhuriyet*, 5 Mayıs.

Oktay, Ahmet (1983), "Kaçış Katlanış-Attilâ İlhan'la Behçet Necatigil'de Kentin ve Kent Bireyinin Alımlanması," *Yazılanla Okunan*, İstanbul.

Özkan, Adnan (1956) Attilâ İlhan ve Şiiri, *A Aylık Sanat Gazetesi*, Sayı: 7, 1 Kasım.

Seçilmiş Hikâyeler Dergisi, C. 10, Sayı: 30, Temmuz 1954, S. 33-35.

Seçilmiş Hikâyeler Dergisi, Sayı: 29, Haziran 1954, S. 13-16.

"Böyle Bir Sevmek Üzerine Attilâ İlhan'la Konuşma," *Yankı*, S. 30, Mayıs 1977.

Yurttaş, Hüseyin (1978), "Şiirde Ses Yinelemesi Üzerine," *Türkiye Yazıları*, Sayı: 21, Aralık.

Notlar

1 Bu yazıda, büyük ölçüde 'Yakup Çelik, *Şubat Yolcusu-Attilâ İlhan'ın Şiiri*,' (Ankara 1998) adlı kitaptan yararlanılmıştır.

2 Attilâ İlhan'a bu şiirleri ilk baskıya niçin almadığını, bölümdeki şiirlerden sonra kaleme alınıp alınmadığını sorduğumuzda; Gavurdağları'ndan Rivayet bölümündeki şiirlerin hepsinin 1943-45 arasında yazıldığını, kitaba girme hususunun da, kitabın sayfa sayısı ile ilgili olduğunu söylemiştir.

3 Attilâ İlhan, Geceleyin Sokaklar, Öyle Büyük Ki Hicran-Işık Mezarlığı-Korkunun İsi-Issızlığın Çığlığı-Batan Bu Köhne şilep-Serüvenin Sonu-Korkarım, Sanat Olayı, Sayı: 31, Aralık 1984, S. 38-42

DÖNEMLER, YÖNELİMLER VE ELEŞTİRİLER ÇERÇEVESİNDE ATTİLÂ İLHAN ŞİİRİ

Mahmut Babacan

Attilâ İlhan, Cumhuriyet İnkılâplarının yeşerdiği ve eski inanış ve kültürü tasfiye hareketlerinin birbirini izlediği bir dönemde, 1925'te doğdu. Bu yıllar Millî Mücadelenin geride kaldığı, TBMM'nin birinci döneminin bitip ikinci döneminin devam ettiği yıllardır. Tek parti yönetimi hemen her alanda hüküm sürmektedir. Bu dönemde Türkiye'nin yönü tamamen Batı'ya dönüktür; kendini, etrafında olup bitenleri, hatta geçmişini görebilecek durumda değildir. Yeni bir nesil yaratılmak istenmektedir. İşte Attilâ İlhan çevre, yetişme tarzı, eğitim ve ideal-ler yönünden böyle bir neslin ilk örneklerindendir.

Yazı hayatındaki ilk çıkışı gazetecilikle başlar. İlk şiirlerinde, döneminin ve eğitim sisteminin genel havasının etkisiyle Millî Mücadeleyi destanlaştırma denemelerine girer. 1946'da CHP Şiir Yarışması'nda "Cebbaroğlu Mehemmed" şiiriyle ikincilik ödülü kazanır. Artık o, sesini duyurabilen bir şairdir. 1954'ten sonra şiiri yeni bir şekil alır. Duyarlıklı,

imgeli ve egzotik tasvirlerle süslü lirik bir şiir dili oluşturmaya başlar.

Attilâ İlhan, 1940'lı yılların başında toplumcu olarak tanınan sanatçılar arasında edebiyat dünyasına adımını atar. Bu gurubun Nâzım Hikmet'in sanat anlayışı ve şiir çizgisi doğrultusunda oluştuğu görüşü yaygındır. Yakup Çelik'e göre Attilâ İlhan üzerinde Nâzım Hikmet'in yanı sıra, Ahmet Muhip, Necip Fazıl, Faruk Nafiz çizgisinin etkisi de hissedilir. Ayrıca onda Nâzım Hikmet ile saz şiirinin etkisi kaynaşmış olarak karşımıza çıkar. (Çelik, 1998: 5-6)

Güçlü, soluklu bir şairdi, kavgacıydı. İlk olarak 1948 yılında *Duvar*'ı yayımladı. Kısa sürede tanındı. Bu ilk eseriyle Attilâ İlhan, iyi bir hazırlığa dayandığını ve kendine güvendiğini göstermişti. Attilâ İlhan, pek başarılı bulmasa da dönemin toplumsalcı şairlerini destekliyordu. Memet Fuat, o sırada Attilâ İlhan'ın "şiiri Nâzım Hikmet'in getirdiği yerden alıp daha ileri, daha çağdaş boyutlara ulaştırmak istediğini, önemli konulara el atacağını düşündüren bir havası olduğunu" söyler. Ona göre Attilâ İlhan, Nâzım Hikmet'i yayımlanmış eski kitaplarının ötesinde, cezaevinden dışarı sızan, sol çevrelerde elden ele dolaşan yeni şiirleriyle tanıyordu. Bu şairi usta kabul etmişti. Bu bakımdan Attilâ İlhan, "Şiirimizin gelişmesini durduran bir yozlaşma" olarak gördüğü Garip şiirine kesinlikle karşıydı. Bu yüzden Orhan Veli'yi yok sayıp Nâzım Hikmet'e bağlanmıştır. Öbür yanıyla, Nâzım Hikmet'i sevenleri kendine düşman edecek kadar aşırı duygusal, içe dönük, imge düşkünüdür... Sanki şiirimizin iki çizgisini de yaşamak ister gibidir. Memet Fuat'a göre Attilâ İlhan, her ne kadar "ustam Nâzım Hikmet'tir" dese de, ondan çok uzaklarda dolaşmış, eski yeni, yerli yabancı, daha birçok şairle içli dışlı olmuştur. Kişiliğini yansıtan şiirlerinde de toplumsalcı eğilimlerini sergilediği şiirlerinde de, Nâzım Hikmet'in izleyicisi sayılamaz." (Politika, 26 Ağustos 1976)

Attilâ İlhan'ın şiiri yer yer hece şiirinine eklenebilecek nitelikler taşır. Heceyle akrabalığını hiçbir zaman koparmaz ve o hececilerle gelen düşünce ortamına duygusal bir bağlılığı vardır. Başarılı ve kalıcı şiirlerinde esas unsur hece tarzını çağrıştıran betimlemeleri ve kendine özgü lirik havasıdır. Hecenin söyleyiş imkânlarını bireysellikten kurtararak toplumsal konulara yöneltmeye çalışır. Şiirde etkisinin sınırlı olmasını, hece atmosferini zorlayacak çıkışlar yapamamasıyla açıklamak mümkündür. Yine de ilk dönem şiirlerinin, modern Türk şiirinin Ahmet Muhip Dıranas'tan İkinci Yeni'ye uzanan gelişim çizgisinde bir köprü özelliği taşıdığı söylenebilir.

Sonraki dönemlerinde Attilâ İlhan, Divan şiirine aşırı bir yakınlık gösterdi. Nâzım Hikmet'in bir sentez aranışı içinde girdiği bu yolda ondan çok daha ilerilere gitti. Böylece çağdaş şiirimiz içinde dilde eskiye dönüşü savunan tek toplumsalcı şair oldu.

Memet Fuat'a göre 1950'lerde Attilâ İlhan şiiri büyük bir değişikliğe uğramış, iyice özgünleşmiş, toplumsalcı kaygılarla bireyci kaygıları iç içe işlemiştir. Yepyeni imgeleri, sürekli yinelenen sesleri, eski yeni hiçbir anlayışa uymayan dizeleriyle yadırganması gereken bu şiirler, tam tersine, yarattıkları aşırı duygusal havayla aydın çevrelerde kolayca benimsendi. Bireyci Attilâ İlhan şiiri de, aslında, çok kere, ipucu verilmediği için "kapalı" kalan toplumsalcı bir şiirdi.

Sonradan kendisine özgü bir duygululuğu geliştirdi. 1954'ten sonra şiiri yeni bir şekil alır. Duyarlıklı, imgeli ve egzotik tasvirlerle süslü lirik bir şiir dili oluşturmaya başlar.

1954'te *Sisler Bulvarı*, 1955'te *Yağmur Kaçağı* yayımlanınca bu şairin kafası ile yüreği arasında bir çatışma olduğu görüldü. Duygulu şiirlerde, aşk şiirlerinde kendisini bulduğu, ayrı bir hava yaratabildiği, serbest nazmın etkilerinden büsbütün sıyrıldığı bir gerçekti. Memet Fuat, Attilâ İlhan'ın "duygulu roman-

tik" diye yerilen, toplumsalcı bir sanatçıya yakışmadığı söylenilen şiirlerini daha çok sevildiğini ifade eder.

Hasan Bülent Kahraman'a göre Attilâ İlhan'ın şiirleri, her ne kadar "toplumsal" konulu şiirlerinin sonu hep bireysel bir trajiye bağlansa da bireyci değildir; onun şiiri içinde üretildiği dönemin temel duyarlılığından doğallıkla etkilenir ve bir hayatı bütünlüğüyle kucaklar.

> "Şiirinde Allende'den de söz açmıştır, cinsellikten de, Mustafa Kemal'de o şiirde yerini bulmuştur, uluslararası finans kapital de..."

Sürekli olarak bireysel trajik ile toplumcu bir yönelimi kesiştiren şiirler ortaya koyan Attilâ İlhan, sürekli olarak bu iki olgunun birbirini dışlamayacağını vurgulamış ve göstermeye çalışmıştır. Hasan Bülent Kahraman'a göre bu iki yönelimin birbirini dışladığını düşünen kimi eleştirmenler, yeterli bilgi birikimine ve bilinç düzeyine sahip olamadıklarından, şiirin yalnızca belli sorunlar çevresinde temellenmesini istemişlerdir.

İşte bu aşamada Attilâ İlhan'ın şairliği ve şiir anlayışını, şairin çeşitli eleştirmenlerce öne sürülen, değişik fikir ve edebiyat akımları ile olan ilişkisini, farklı edebiyat dönem ve grupları hakkındaki görüşlerini ortaya koymaya çalışalım.

Toplumsalcılık ve Mavi Hareketi Arasında Attilâ İlhan

Attilâ İlhan, edebiyat tarihlerinde 1940 kuşağı toplumcu şairleri içerisinde değerlendirilir. Yakup Çelik'e göre bunda 1941'den itibaren eser vermeye başlamasının ve ilk şiirlerinde toplumcu muhtevayı ön plâna çıkarmasının payı vardır. Asım Bezirci'nin şairle yaptığı bir yazışmada Attilâ İlhan, toplumcu şiir çizgisinin Nâzım Hikmet'le başladığını, fakat kendisinin farklı bir yolda ilerlediğini ve kendi şiirini oluşturduğunu belirtmektedir. (Çelik, 1998: 6)

"Mavi"de Sosyal Realizm'in kuramcılığını yaptığı yıllarda Attilâ İlhan, Nâzım Hikmet etkilerinden bütünüyle arınmıştı; şiirlerinde aşırı duygusal bir havaya girmiş, İkinci Yeni'nin gelişini kolaylaştırıp kolaylaştırmadığı tartışılabilecek bir anlayışa yönelmişti. Toplumsalcı düşünüşe bağlı sanat çevrelerinde, Duvar'ı yayımladığı başlangıç dönemindeki gibi benimsenmiyordu.

Mavi'deki canlanma Attilâ İlhan ile Baylancıların katılmasından sonra olmuştur. Ne var ki bu canlanma da sürdürülememiş, Attilâ İlhan'ın sağdan yıldırımlar çeken, soldan destek görmeyen yazıları, ortalık karışınca dergi dışına itilmiş, ünlü "Bir Açıklama" yapılıvermiştir.

Attilâ İlhan'ın yazıları, baştan sona Atatürk'ün sözleriyle örülüydü. İçinde yasalara aykırı düşünceler bulunan, savunulamayacak yazılar değildi. Sosyalist Gerçekçilikle bir ilgisi yoktu. Bu tarihte zaten Attilâ İlhan Sovyetler Birliği'ne yakınlık duyan çevrelerle ilişkisini çoktan kesmişti. Türk edebiyatına Atatürkçü bir temel arıyor, toplumsalcı eğilimlerin bu temele oturtulmasını özlüyor, biçimciliğe karşı çıkıyordu. Sağcı basında da suç duyurusu niteliğinde yazılar yayımlanınca "Mavi"ciler ürküp Attilâ İlhan'dan uzaklaşıverdiler.

Attilâ İlhan'a kapılarını kapatan "Mavi"de Baylancıların yazmaya devam etmeleri, Attilâ İlhan "Soruşturma"yı Sosyal Realizm'e bağlamaya çalışırken, dergi adına kaleme alınan özetleme yazısında Sosyal Realizm'den hiç söz edilmemesi, daha bunun gibi bir sürü uyumsuzluk, "Mavi Hareketi" diye bir hareketten söz edilemeyeceğini açıkça göstermektedir.

Ortada yalnızca Attilâ İlhan'ın Sosyal Realizm'i anlatan, savunan yazıları vardır. Ama bu yazılar da edebiyatımızın gelişmesini etkilememiş, 1952-56 yılları arasında, önce şiirimiz, sonra öykümüz, İkinci Yeni akımına kapılıp büyük bir hızla, tam ters bir yöne sürüklenmiştir.

Memet Fuat'a göre Attilâ İlhan'ın Sosyal Realizm'i 1950'lerin genç sanatçılarını gerçekten etkilemiş olsaydı, örnekse Maviciler "Bir Açıklama"cılığa sapmayıp bu ilkelerle başarılı ürünler ortaya koyabilseydiler, ya da Baylancılar soyut sanata kaymaya çok daha yatkın, Fransız cafe'ciliğine özenen, dil bilen, bir görüşe bağlanıp kalamayacak küçük kentsoylu çocukları olmasaydılar, Türk edebiyatında İkinci Yeni dönemi belki de hiç yaşanmazdı. (Fuat, 1986)

Yine Memet Fuat'a göre yıllardır Attilâ İlhan yazılarında, sonra da bu yazılarını bir araya getirdiği kitaplarında, Türk edebiyatının gelişmesine önemli etkileri olmuş gibi, Mavi Hareketi'nden söz eder. Aslında övmek, yüceltmek istediği, *Mavi* dergisinin öncesinden gelen, sonrasında da süren kendi "hesaplaşma"sıdır. Ama bunu doğrudan yapmaz da, "Mavi Hareketi" adı altında yapar. Oysa Mavi Hareketi diye, anılmaya değer, Türk edebiyatının gelişmesini etkilemiş bir hareket yoktur. Serbest Nâzım akımı, Garip akımı, İkinci Yeni akımı derken araya Mavi Hareketi diye bir akım sokulamaz. Olmamıştır böyle bir şey...

Attilâ İlhan'ın, *Mavi* öncesinden gelen, sonrasında da süren 'hesaplaşma'sına gelince; bu hesaplaşma, başlangıçta, Garip akımına bir karşı çıkıştır. Serbest Nâzım akımının getirdiği anlayış değerlendirilerek, Garip akımının sorumsuzluğu yerilmiş, bu arada, birçok şairin kişiliklerine açık saldırılarda bulunulmuş, daha sonra, Garip'çilerin 'Yaprak' dönemindeki toplumsalcı atılımları da görmezlikten gelinmiştir.

Attilâ İlhan'ın 'ettiği dediğini tutmayan' bir şair oluşu, 'hesaplaşma'sında savunduğu görüşlere örnek yapıtlar ortaya koyamaması, ayrıca, karşı çıktığı şiir anlayışını 'Yaprak' dönemindeki toplumsalcı yönelişleri içinde de yermesi önemsenmesini engellemiştir. Karşı çıktığı sanatçıların kişiliklerine, gerçeklere uymayan, tutarsız iddialarla saldırması, görüşlerinin tartışma-

lara yol açmamasının, bir etki yaratmamasının başlıca nedenidir. Söylediklerinin doğru olup olmadığı üzerinde, genellikle bu yüzden durulmamıştır.

'Hesaplaşma'sındaki görüşlerin kimseyi etkilememiş olmasına karşılık, bu görüşlerin çok uzağında gelişen imgeci, aşırı duygusal Attilâ İlhan şiiri, İkinci Yeni öncesi dönemin gençlerini oldukça etkilemiştir. Serbest Nâzım- Garip (Yaprak) çizgisinin açık, kolay anlaşılır şiirinden, İkinci Yeni'nin imgeye dayalı kapalı şiirine yönelinirken, gençler, Fazıl Hüsnü Dağlarca kadar, Attilâ İlhan'a da bakmışlardır.

Kısacası, Attilâ İlhan'ın Sosyal Realizm'i 1950'lerin genç sanatçılarını etkilememiş, ama imgeci, aşırı duygusal şiiri İkinci Yeni'ye yönelişte bir basamak olmuştur.

Bütün anlamsızlığıyla İkinci Yeni, tozu dumana katmaya başladığında ise, Attilâ İlhan'ın 'hesaplaşma'sı, bu akımı da çerçevesinde almış, ama Garip akımına karşı çıkıldığı sıradaki yanlış tavır yinelenerek, anlayışlar, kuramlar, görüşlerle kalınmayıp gene kişiliklere yönelinmiştir. Bu yüzden de her ne kadar uyarıcı, doğru sözler etmiş olsa bile, Attilâ İlhan, 1950'lerin genç şairlerince her başarılı çıkışı karalamaya çalışan kıskanç bir sanatçı olarak görülmüştür. (Fuat, 1986)

Memet Fuat'a göre Türk edebiyatında 'Mavi Hareketi' diye sözü edilmeye değer etkili bir hareket yoktur ve 'Maviciler' deyince Attilâ İlhan'a ayak uyduramayan, başaramayacakları bir işe heveslenip daha ilk engelde ufalanıp dağılıveren, işin bilincine varmamış gençler göz önüne gelir. Ama Türk eleştirisinde Attilâ İlhan'ın önemli bir yeri olduğunu, çeşitli dergilerde direnerek yürüttüğü "sosyal realizm" tartışmasının edebiyat çevrelerini aşan yankılar uyandırdığını kimse inkâr edemez.

'Sosyal Realizm' mi Yoksa 'Sosyalist Realizm' mi?

1955'e varıldığında Attilâ İlhan "sosyal realizm" kavgasını vermiş, dergiler dolusu yazılarıyla "Neden şair? Neden eleştirmen değil?" sorusunun ötesine bile geçmişti.

Sağdan bakanlar, Peyami Safa, Mehmet Kaplan, Behçet Kemal Çağlar gibi yazarlar, "sosyal realizm"i "sosyalist realizm"le karıştırıp Attilâ İlhan'ı "Moskova ajanı" olmakla suçlamışlardı. Peyami Safa 18 Mayıs 1955 tarihli Millîyet'te şöyle yazıyordu:

> "Nedir bu sosyal gerçekçilik?
>
> "Bu, Moskova'nın resmi sanat görüşüdür. Yabancı memleketlerin sanat ve gençlik çevrelerine sokulmaya çalışan bu bozguncu nazariyeye göre, sanatkâr, içinde yaşadığı cemiyetin davalarından başka hiçbir mevzua el atamaz. Bu davaların başında da köylünün ve işinin sefaleti vardır. Sovyetlerin son muharrirler kongresinde, yine bu sosyal gerçekçilik üzerine konuşulmuştur."

Kısacası, Attilâ İlhan'ın "sosyalist" diyemediği için (bu sözcüğü kullanmak çok sakıncalıydı) "sosyal" dediği düşünülüyor. "Sosyal Realizm" adı altında Jdanov'un ünlü konuşmasında Sovyetler Birliği Komünist Partisi adına öne sürdüğü görüşleri, olduğu gibi, dilimize aktardığı sanılıyordu.

Oysa soldan bakanlar da, "sosyal realizm"e dolayısıyla Attilâ İlhan'a, "sosyalist realizm"den uzaklaştığı, işi ulusalcı bir çizgiye saptırıp sulandırdığı için karşıydılar.

İkinci Yeni akımının 1950'lerin ortasında başladığı düşünülürse, sosyal realizm tartışmalarının edebiyatımızı etkilemediği kendiliğinden ortaya çıkar. Attilâ İlhan buna baskıların neden olduğu görüşündedir:

> "Benim Kaynak gibi, Yeni Ufuklar gibi, Mavi gibi, Seçilmiş Hikâyeler gibi edebî dergilerde sürdürdüğüm toplumsal gerçekçilik hareketi, 'Moskof propagandası' olarak damgalanmıştır. Bunun, özellikle harekete ilgi duyan genç sanatçıları (o tarihte onlara Maviciler deniyordu) ürküttüğünü, dolaylı

olarak 'ikinci yeni' denilen anlamsız harekete neden olduğunu sanıyorum."

Ne var ki yalnızca İkinci Yeni akımının yaygın etkilerine kapılıp giden gençler değil, yetişkinler, solculuktan kovuşturulmaya alışık olanlar da etkilenmediler sosyal realizmden. Giderek bu şair eleştirmenin kendi şiirini de savunduğu ilkeler doğrultusunda geliştirmediğinin görülmesi tartışmalara yol açtı.

Hemen hemen bütün yazı ve söyleşilerinde toplumcu gerçekçiliği en zor şartlarda kendisinin savunduğunu, büyük ölçüde kendisinin temsil ettiğini ima eder. Bu sebeple İkinci Yeni'nin yönelimlerine baştan karşı durur. (Cengiz, 2005: 85-26)

Attilâ İlhan şiirindeki birey ve bireysel temalar, toplumsal temaların öne alındığı ve ikincinin birinciye baskın çıktığı sosyalizm anlayışının yaygın olduğu dönemde de uyarıcı bir özelliğe sahipti. Reel sosyalizmin, partinin sınıfa, sınıfın topluma ve toplumun bireye baskın olduğu bir anlayışa yaslandığı ve çöküş sürecinde bu olguların nasıl bir önem taşıdığı düşünülürse, Attilâ İlhan şiirindeki uyarıcı özelliğin (bireyin tematik olarak öne alınmasının) önemi anlaşılır. Bu önem aynı zamanda tahammül edilmez ve daha geniş çapta -şimdi de- gerçekleştirilecek toplumsal bir düzene köklü bir eleştiri olmasından da kaynaklanıyor.

Metin Cengiz'e göre Attilâ İlhan'ın şiirlerindeki ambalajlar da (gerek metinler için gerekse söylemler için olsun) hayata ilişkin müthiş bir eleştirel potansiyel içermektedir. Öyle ki kendimize ait olanla olmayan aynı potada ters çağrışımlar yaratmakta, kendimize ait olanla olmayan yeniden aynı süreçte kurgulanarak bizde bunlara ilişkin sorular yaratılmaktadır. Tarih bu noktada devreye sokularak yaşama ilişkin sorular çoğaltılmaktadır. Attilâ İlhan'ın "Elde Var Hüzün" (1982) ve "Korkunun Krallığı" (1987) şiirleri, bugünle geçmiş arasındaki siyasî çağrışımlar yaratan olaylar ambalajlamasıyla türünün özgün örnekleridir. (Onun "An Gelir" ve "Elde Var Hüzün" şiirleri buna örnek gös-

terilebilir.) Bugünün siyaset meydanına Pir Sultan'ın sehpasıyla girmesi müthiş bir gerilim yarattığı gibi, tarihler arasında ve mekânlar arasında bu geçişimli ambalajlama kurgusu yukarıda da belirtildiği gibi hayata ilişkin sorulara da yol açmaktadır. Metinler arasındaki çağrışımlar ise konular düzeyinde gidip gelir. İnsan "An Gelir"i okurken Nâzım'ın şiirlerini anımsamadan edemez. "Korkunun Krallığı"nda ise doğrudan insan hayatına ilişkin her şey hak ve özgürlükler doğrultusunda işlenmekte. Sorgulanan birey-toplum-devlet ilişkisi geleceğe yönelik, nasıl bir dünyada yaşamak istiyoruz sorusunu diri tutmaktadır.

Son dönem şiirlerinde, özellikle adını andığımız iki kitapta; geçmiş yaşam biçimi ile şimdiki yaşam nesnelerle anlatılarak araya girenin belirsiz bir zaman imi olduğu söylenerek soru, zamanın kendisine yöneltilmektedir. Bize ait olan ve olmayan arasında bir geçiş ve donmuşluk ortamı yaratılmakta, belli belirsiz sorular yumağı uyandırılmaktadır. "Elde Var Hüzün" bu anlamda başarılı şiirlerle doludur. Nostaljik bir hava yaratılıp ("ah nerede gençliğimiz" gibi dizelerle) ise yöntemin başarılı bir şekilde gizlenmesine yaramakta ve şiire bir gerilim sağlamaktadır.

Attilâ İlhan görüldüğü gibi toplumsal ve bireysel olanı, bireysel olanın potasında şiddet ve gerilim yaratarak kendi dönemine değin hiç uygulanmamış yöntemlerle başarılı bir şekilde vermektedir. (Cengiz, 2005: 87)

Attilâ İlhan'ın Şiirleri Bir Bileşim mi Yoksa Arabesk mi?

Kimi toplumcu gerçekçiler onun şiirinin bir "bileşim" den çok, bir "arabesk" olduğunu iddia etseler bile, aslında Attilâ İlhan'ın şiirde yapmaya çalıştığı şey, geleneksel Türk-İslam kültürünün, özellikle Osmanlı medeniyetinin değerlerine sahip çıkıp, onları çağdaş dünyanın imkânlarıyla hayata geçirme; geleneksel olanla modern olanı yeni bir senteze sokma girişimidir. Aynı söylem, bu kulvarda yer alan Kemal Tahir'de de

görülür. Aslında Kemal Tahir çizgisini izleyenler daha köklü ve yerli, daha gerçekçi sentezlere ulaşma şansını yakalar. Üstelik bu çizgiyi izleyenler, farklı ideolojik bakışları harmanlamayı da başarır. Attilâ İlhan ise kimi zaman, özellikle deneme ve makalelerinde söylenilenlerin tersine yerli olamamış; bileşimindeki ağırlık, hatta merkez unsur her zaman Kemalizm olarak kalmıştır.

Attilâ İlhan'a göre sanatçı, toplumsal gelişmeye olumlu ya da olumsuz yönden katılan ve aynı vazifeyi gören insandır. Sanatçı, sadece çevresinden aldığı etkileri yansıtmakla yetinemez. Toplumsal bir çaba olan sanat, aynı zamanda yaratıcı, estetik ve orijinal bileşimlere varma çabasıdır. Attilâ İlhan, sanatı ideoloji aracı olarak görme hususunu ise şöyle tanımlar:

> "...sanatı toplumsal iş görmek amacına bağlı bir propaganda aracı, sadece propaganda aracı saymak isteyenler, estetik planda almadıkları disiplinli bir sanat çıkmazına düşmekle, sanatı hiç anlamadıklarını göstermiş olurlar. Sanatın toplumsal bir görevi, bir sorumluluğu vardır der demez; sanat bu sorumluluğu, bu görevi "sanat kalarak" yerine getirmekle görevlidir demeliyiz. Bu sanatın toplumsal, yaratıcı ve estetik üç yönlü bir çaba olmasını deyimler, toplumsal gerçekçi görüşün ana çizgisidir.
>
> Yalnız toplumsal olmak, tarihsel ve toplumsal sorunların, belli bir disiplin içinde ortaya konmasını deyimlediği anda; sanatçı estetikten uzaklaştığı gibi, toplumsal sanat tutumundan da uzaklaşır. Sokakta anlaşılan anlamıyla politika yapar." (İlhan, 2004a: 6)

Aydın tavrına ve tutarsızlığına getirdiği eleştirilerin aynısı büyük ölçüde ona da yöneltilebilir. Başta ideolojik yönden kaçamak bir tavır içindedir. Yerine göre Kemalist, yerine göre sosyalisttir. Kimi zaman konservatif, kimi zaman diyalektik bir görüşü benimser.

Düşünce ve sanatta Attilâ İlhan, bir tepkiselliktir diyebiliriz. Şiir anlayışı ise kimilerinin iddiasına göre "arabesk" olmaktan çok,

bir "bileşim"dir, sentezdir. İkinci Yeniye bakışı da böyle değerlendirilmelidir.

Birinci Yeni İle İkinci Yeni Arasında Attilâ İlhan

Attilâ İlhan, 1940'lı yıllarda Garip hareketinin aksine, imajları ve muhtevayı bütünleştirir, bunun yanında toplumsal mesajları estetik bir süzgeçten geçirerek sunar. Attilâ İlhan, kimi edebiyat tarihçilerine göre "Birinci Yeniciler" olarak da adlandırılan Garipçiler'i CHP diktasının borazanı olarak niteler. "Garip Önsözü"nden hareketle kaleme aldığı bir yazısında Attilâ İlhan şunları söyler:

> "Orhan Veli ve arkadaşları, yenilik hareketlerini, aslında doğru dürüst, tertipli düzenli bir estetik açıklamaya bağlayamamışlardır. Garip Önsözü eksik bir Sürrealizm'le inatçı bir biçimciliğin kaynaşmasından meydana gelmiş gibidir. Uygulama alanında sürrealisme ve humour yenilik hareketinin temeli olamamış; ölçü, uyak, edebi sanatlar birer birer kovalandıktan sonra; bir yandan biçimci davranışlar korunurken, öte yandan alayla karışık bir toplumcu sanat rüzgarına düşülmüştür. Bu bakımdan Garip hareketi daha başlangıçta tersine, çapraz gelmiş bir hareketti. Memleketin, Türk sanatının, hatta Avrupa sanatının koşullarını bilmiyorlar; neyin nereden geldiğini, neden geldiğini aramıyorlardı. İşin içinde asıl rol oynayan Batı'daki bir şiir tutumu ile karşılaşmaları, onu sevmeleri; ve Batı şiirini, tarihin bir anında; üç aşağı beş yukarı kendi heves ve istekleriyle yoğurarak, Türkiye'ye aktarmak çabasıydı.
>
> Benzemeye yeltendikleri sanat akımları ise Fransa'da symbolisme'den itibaren usul usul futurisme'e, sürrealisme'e kayıp giden felsefe planında idealist, gerçeği bozucu, değiştirici, mutlaka aktarıcı, soyutlamacı akımlardı. Bu bakımdan Garipçiler hem aldıkları örnekler, hem de kendi biçim sıkıntıları yüzünden daha başlangıçta toplumsal, özcü ve gerçekçi bir sanat taraflısı değildiler. Öykünmekle karışık bir bileşimi hevesi onları yeni şiir dediğimiz oyuna sürüklemişti." (İlhan, 2004a: 174-175)

Attilâ İlhan, Garipçilere hem şiirden imajları kaldırdıkları, hem de toplumsal konuları şiirin dışına çıkardıkları için karşıdır. Bir başka ifadeyle, o yıllarda yaşanan toplumsal gerçeklerin genellikle Garip şiiri dışında kalmasından kaynaklanıyordu. Hasan Bülent Kahraman'a göre Garipçiler,

> "Batı'da geliştirilmiş modernist şiiri, onun arkasında duran düşünsel ve politik yönelimlerden habersiz olarak almış ve kullanmışlardı. Yaptıkları şiiri biçimsel olarak dönüştürmekti. Çıkışları sert ve hırçın olmuştu; ama yeteri kadar berrak olamamıştı. Garip'in 'önsöz'ü bugün okunduğunda karışık bir bilincin ne aradığını yeterince bilemeyen bir mantığın satırlarıyla karşılaşılır." (Kahraman, 2000: 67-98)

İşte Attilâ İlhan'ın Garipçilere karşı kesin tavrının da sebebi budur. Garipçiler, Attilâ İlhan'ın 1950'den sonra geliştirdiği "sosyal realizm" düşüncesine de uymuyorlardı.

Attilâ İlhan'a göre Garip sıcak savaş yıllarının, İkinci Yeni de soğuk savaş yıllarının şiiridir. Soğuk savaş yıllarının artan baskısı sosyal gerçekçiliğin gelişmesini engellemiş, ortaya çıkan boşluğu İkinci Yeni doldurmuştur. Bundan dolayı İkinci Yeni, soğuk savaşın şart koştuğu bütün olumsuz nitelikleri taşıyarak anlamı gereksiz görmüş, "raslansallıkla" yetinmiş, sanatı toplumsal işlevinden soyutlayarak kelimeye dayandırmış ve imgeyi soyutlayarak boşa çalıştırmıştır.

Attilâ İlhan, Garipçileri İnönü, İkinci Yenicileri de Menderes diktasının resmî edebiyat organı olarak görmektedir. Ona göre, biri sıcak savaş yıllarının, diğeri soğuk savaş yıllarının şiiridir. Soğuk savaş, Menderes'in iktidar süresidir. Soğuk savaşın, yani Menderes diktasının İkinci Yeni'yi destekleme sebebini de şöyle dile getirir: "İçlem (contenu, muhteva) en ürkütücü şey mi sayılmaktadır, İkinci Yeni anlamı gerekli görmez, 'raslansallıkla' yetinir; dahası, sanatı toplumsal işlevinden çekip alır, getirip 'kelimeye' dayandırır. Soyutluk biçimciliğin anasıdır ya, imgeyi yüklenmek zorunda olduğu toplumsal/bireysel içlemden

soyutlar, 'boşa' çalıştırırlar. Bütün bunlar yetmezmiş gibi, bir de toplumsal gerçekçiliğe karşı, açık tavırlar takındılar mı, 'soğuk' savaş onları desteklemeyecek de, kimleri destekleyecek: 'resmi' edebiyat tahtından İnönü Diktası'nın Birinci Yeni'si (Garip) inmiş, yerine Menderes Diktası'nın İkinci Yeni'si kurulmuştur." (İlhan, 2004b: 9)

Muhtevayı şiirin bünyesinden çıkarma faaliyeti, Attilâ İlhan'ın İkinci Yeni'ye dâir düşüncelerinde haklılık kazandırmaktadır. Şiir, siyasal baskıların etkisiyle anlamsızlığa doğru gitmiştir.

Attilâ İlhan'a göre İkinci Yeni, Mavi hareketinin Ulusal ve Atatürkçü anlamda toplumcu bir temele oturtmak istediği bir sanat çıkışını sorumsuz, biçimci ve ipe sapa gelmez bir imge bataklığına kaydırmıştır. Sömürülen bir ülkede sömürücülerin beğeneceği komprador bir şiirdir o. Bu yönüyle yaşadığı toplumun tarihsel ve kültürel şartlarına değil, Batı Avrupa çizgisine paralel düşmektedir. Taklittir, yabancıdır.

Attilâ İlhan'ın, bu ve benzeri yaklaşım tarzıyla edebiyat sorunlarını bir edebiyatçıdan çok, bir toplum bilimci gibi ele aldığı görülür. Politika ile tarihin kesiştiği bu toplumbilimcilik tavrında ise bir bilim adamı objektifliğinden ziyade taraf tutan ve olayları hep kendi çerçevesinden okuyan bir anlayış egemendir.

Oysa İkinci Yeni'nin hüküm sürdüğü yıllarda Nâzım Hikmet kulvarından sapmış bütün toplumcu gerçekçi şiir versiyonlarının temel sorunu, şiir alanından daha çok siyasal ve ideolojik alanla ilgilidir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra modern dünyanın yönelimleri, toplumcu gerçekçi ideolojileri marjinal bir konuma itmiş, onların geniş kitlelerle irtibatını kesmişti. Sosyalizm umut kapısı olma özelliğini kaybetmiş, bütün dünyada düşüş trendine geçmişti. Mehmet Erdoğan'a göre işte bu ortamda İkinci Yeni şairleri, modern dünyayı izleyerek bu gelişmeyi zamanında okumuşlar, insana ve insanî olana yönelmenin

sahiciliğini sezmişlerdi. Attilâ İlhan ise bunu görememiş ve bu bağlamda da İkinci Yeni, hiçbir zaman Attilâ İlhan şiirinin bir karşıtı olmamıştır.

Attilâ İlhan, yeni bir şiir hareketini temsil iddiasıyla ortaya çıkan bu "İkinci Yeni"ci şairleri ve onları destekleyen yazarları tutarsızlıkla; metotsuz ve sistemsiz, gelişi güzel çıkışlar yapmakla yargılar. Biçim-öz tartışmalarında, şiirin siyasal işlevi konusunda ileri sürülen tezlerle ürünleri birbirine tezat görür. İkinci Yeni şairlerinin yazıp söylediklerini ortak bir manifesto kabul etmek ister. Onlarda Garipçilerin toptancı çıkışını arar ve bağımsızlıklarını göremez. Böyle olunca da İkinci Yeni'nin gerçek yönelimlerini ve rafine ürünlerini doğru okuyamaz. Hâlbuki İkinci Yeni, kendinden sonraki şiir arayışları için hep bir mihenk taşı ölçüsünde olmuştur. Şiirimizin her yeni dönemecinde onun izlerine rastlanır.

İsmet Özel'e göre Attilâ İlhan, İkinci Yeni'nin "gizli öncüsü" sayılır. Ne var ki o, İkinci Yeni'nin çıkışını kendi "toplumcu gerçekçi" şiir anlayışının bir karşıtı olarak görür ve bu sebepten kendini hep onun karşısına koyar. Sorunu sürekli toplumculuk-karşı toplumculuk zeminine çekmeye çalışır. Şiirde öz, biçim, soyutlama, gerçeklik gibi sorunları tartışırken dolayı böyle bir zemine kaydırma çabası, kendi şiirinin düşüşünü İkinci Yeni'nin yükselişine bağlamasından kaynaklanır.

Asım Bezirci'ye göre de İkinci Yeni'nin ortaya çıkmasında Attilâ İlhan şiirinin öncülük etmiştir:

> "Attilâ İlhan bir yandan -İkinci Yenilerden önce- Garip akımını silkelerken, öbür yandan o akımın ilkelerini çiğneyen şiirler yazmaya koyulur. İmgeye, duyguya, müziğe, edebi sanatlara kapıları aralayan şiirler... anlatımda ucun ucun değiştirimlere, karıştırımlara yönelen şiirler... Gerçi bu şiirlerin -baskıdan ötürü- bireysel yanı ağır basar, ama yeni bir ses ve deyiş getirdikleri de gözden kaçmaz. Bu bakımdan Attilâ İlhan'ı (Yılmaz Gruda'yla birlikte), sonradan İkinci Yeni diye adlan-

dırılan ve özcü çizgisinden uzaklaştırılan/saptırılan yeni şiirin ilk öncülerinden saymak haktanırlık olur." (Bezirci, 1987: 63)

Attilâ İlhan 1960'lı yıllarda İkinci Yeni şairlerinin toplumcu tezlere yönelmelerine karşı çıkmış, onların imge kavramında olduğu gibi bu olayı da yozlaştıracaklarını ileri sürmüştür. Ona göre sorun bir "içlem" sorunudur. "Batılı yöntemlerle ulusal ve yerli olabilmek, önce, ulusal ve yerli özün algılanabilmesini gerektirir." İkinci Yeni şairleri bu konuda tutarlı ve içtenlikli değildir.

H. Bülent Kahraman'a göre Attilâ İlhan'ın Birinci Yeni'cileri (Garipçileri) aştığı nokta ya da çerçeve, Apollinaire den gelen yoğun 'başkalaştırma', dili ve eşyayı imgeyle kurma çabasıdır. Attilâ İlhan belli bir bağlam sorunu çerçevesinde kalırken, Birinci Yeniciler buna uymuyorlar ve kendilerini yeniden üretemiyorlar. Ona göre her ne kadar Attilâ İlhan ikinci Yeni'yi "imgeyi içleminden kopardıkları için" eleştirse de İkinci Yeni Attilâ İlhan'ın şiirlerinden türemiştir. (2000: 159)

Memet Fuat'a göre bir yönüyle İkinci Yeni'ye yönelen şairler üstünde Attilâ İlhan, en az Fazıl Hüsnü Dağlarca kadar etkili olmuştur. Memet Fuat, İkinci Yenicilere, "Garip'e karşın "imge"yi diri tuttuğu için ona gönül borcunuz var..." diye seslenir ve Attilâ İlhan'ın İkinci Yeni'den önceki şiirlerinde, daha sonra İkinci Yenici şairlerde benzerlerine rastlanılabilecek imgelerden örnekler verir:

haliç'te bir vapuru vurdular dört kişi
demirlemişti eli kolu bağlıydı ağlıyordu
ağacın biri bulvarda ölüyordu
kesik birer kol gibi yalnızdık
sokak lambaları öksürüyordu
belki de kendisini arıyor
yorgun kadınlar içtik

Memet Fuat şu şekilde ifade etmiştir:

"şöyle bir bakıp çıkardığım bu dizeler İkinci Yeni şiirlerin içine serpiştirilse kimse önceki kuşağın toplumsalcı bir şairinden yürü-

tüldüklerini anlamaz. Araştırsam kim bilir daha neler bulurum." (Adam Sanat, Kasım 1998)

Yine Memet Fuat, Cemal Süreya'nın ilk şiirlerinde, özellikle kitaplarına almadığı şiirlerinde Attilâ İlhan etkisi açıkça görüldüğünü söyler. Ayrıca yazar, yine İkinci Yeni'nin temelinde yalnız gizemli şiirleriyle Fazıl Hüsnü Dağlarca değil, "hışım gibi bir toplumsalcı şair" olan Attilâ İlhan'ın da olduğunu söyler. (Adam Sanat, Kasım 1998)

Mehmet Erdoğan'a göre Attilâ İlhan, şiiriyle ve düşünceleriyle hiçbir zaman izlenen bir konumda olmamıştır. Her ara dönemde ortaya atılmış, kendine bir dergi bulmuş; ama bir çevre ve genç kuşak oluşturamamıştır. Fazıl Hüsnü Dağlarca ile onun şiiri, Türkiye'nin geleceğine hitap etmeyen "bürokratik" bir şiirdir. Bunun sebeplerini elbette onların çıkmazlarında aramak gerekir.

Yazara göre Attilâ İlhan şiirde ve düşüncede üç çıkmazın içindedir: Birincisi, resmî ideolojiye bakışıdır ve bunun tarihsel sebepleri vardır. İkincisi, 1789 Fransız İhtilâli'nin getirdiği ve bütün dünyayı etkisi altına alan milliyetçilik anlayışını kendi tarzında okuma biçimidir. Üçüncüsü, şiir yeteneğinin hece şiiri ve söyleyiş biçimini zorlayabilecek bir nitelikte olmamasıdır. (Erdoğan, 2004: 112)

Onun duruşunu ve İkinci Yeni'ye bakışını bu başlıklardan hareketle değerlendirebiliriz.

Attilâ İlhan'ın düşünce dünyasının anahtar kavramlarından biri "ulusal kültür bileşimi"dir. Ona göre ulusal kültür bileşimini ilk hayata geçiren Mustafa Kemal'dir:

> "Cumhuriyetle uluslaşırız, şiirimiz de uluslaşmaya heveslenir, fakat Mustafa Kemal'in ölümünden sonra, uluslaşmaya paralel olması gereken ulusal bileşim çabası durur, yeniden taklit yörüngesine girilir."

Bu bakıdan Attilâ İlhan'a göre 1940 ve 1950 yıllarında beliren iki yenilikçi akım, Garip ve İkinci Yeni akımları, bu nitelik-

leriyle Edebiyat-ı Cedide'den farksız yabancı akımlardır. Yabancılıkları, şiirin geniş okur yığınlarına dağılmasını engellemiştir. Oysa yapılması gereken, bilimsel yöntemle ulusal bileşimi aramak, bunun için de çağdaşlaşmayı şiirde, önceki şiir halkaları üzerine yeni koşullara uygun bir halka olarak bağlamaktır.

Öztürkçe İle Osmanlıca Arasında Attilâ İlhan

Attilâ İlhan şiirinin en önemli özelliği şiirlerinde kullandığı dil olmakla beraber, en çok eleştirilen yönünün de bu olduğu görülmektedir. Kullandığı Türkçenin tek işlevi sanki şiire ulaşmaktır. Onun şiirlerinde dil işlenmez de adeta yeniden kurulur. Metin Cengiz'e göre özellikle Attilâ İlhan'ın Divan şiirinden yararlanmakla başlayan serüveni boyunca dil politikası yeniden kurulma doğrultusunda ele alınmıştır.

> "Artık ilk şiirlerinde görülen eski sözcük kullanımına uzak durma politikası da bırakılmış; şiir için, bir dönem kendi hayat bulduğu ortamda anlamlı olan sözcüklerin kullanımına başlamış ve bu sözcüklere şiirsel yeni hayat alanları bulma, şairin poetikasında önemli bir yer tutmaya başlamıştır."

Divan söyleyiş biçimlerinden yararlanma, ister istemez Attilâ İlhan şiirinin daha derin ve kapalı olmasına da yol açmıştır. Günlük konular bu kapalılık ve derinleşmeden payını almış, şair söz yerindeyse, günlük olana daha bir uzak ve temkinli durmuştur. Toplumsal ve bireysel konuların tematik olarak şiirin derinlerine iyice atıldığı bu dönem şiirleri doğulu olana da açık olan şiirlerdir. Mekân olarak ilk dönem şiirlerinde yerli olan yerini doğulu olana terk etmiştir. Doğulu olan dünya görüşü ve yaşam biçimiyle şiire yerleşmiştir. (Cengiz, 2005: 84)

Metin Cengiz'e göre şair, 1980'e kadarki dönemde "dile dönerek, yeni bir dil yaratarak işlediği konuları yeni bir söyleyiş ve imgelemle gerçekleştirip kucaklayabilirken, son dönem yazdıklarında aynı dili kullanarak eskimiş, yeni olanı kucakla-

yamayan, hatta es geçen bir duyarlıkta kaybolmaktadır. Yeni olanı kucaklamadaki dilin çıkardığı bu engel, duyarlık alanında söylene söyleme değerinden kaybetmiş, sulanmış, ortamalı benzetme ve sözlerle şiiri arabesk olanda erime tehlikesine de atmaktadır. Yalnızca "kimi sevsem sensin" sözleri bile bir günde ortaya çıkıp şöhret olan sonra da unutmanın karanlıklarında kaybolan pop müziği sözlerini andırmaktadır. Şiirimizin cesaretli atılımcısı bir zamanlar dilde yaptığını şimdi şu an için de yeterli görmekle şiirini tehlikeye atan bir alanda şiir söylemektedir. Bir zamanlar zamanı önceleyen şair, böylelikle o dönemlerde yazdıklarıyla bugün bile taze kalmayı başarmıştır. Ancak, bugün onun şiirlerini yer yer okurken -yine bugünü düşündüğümüzden olacak- bir zamanlar yazdıklarında takılı kalarak bulunduğumuz zamanın ardında kalmaktadır. (Cengiz, 1995: 24)

Memet Fuat'a göre günümüzün arınan Türkçesine gerçekten direnebilmiş tek çağdaş yazar Attilâ İlhan'dır. Şair, Divan şiiri edasıyla yazdığı şiirlerde de böyle olmakla birlikte 1981'de yayımladığı Dersaadette Sabah Ezanları'nda da "Osmanlıca düşkünü" bir dili seçmiştir. Bütün şiirlerinde olmamakla beraber, bazı şiirlerinde bu tarz dil kullanmıştır. Ama televizyon programında Türkçeciliği yererken, araya eski sözcükler katmaya özen gösterse de, bayağı arınmış bir dille konuşuyor. Yazılarında da günümüzün Türkçesini Osmanlıcayla süslemekten öteye geçtiği söylenemez. Memet Fuat, Attilâ İlhan'ın bu konuda tıpkı genç İslamcı yazarlar gibi davrandığını söylemektedir. *(Adam Sanat, Haziran 1994)*

Unutulmamalıdır ki bugünkü genç şairlerimizin kullandıkları dilde Türkçe, Osmanlıca, Batı dillerinden kelimeler karmakarışık bir şekilde yer almaktadır. Bu da gösteriyor ki günümüzün genç sanatçıları şiirlerindeki Türkçeyi, Attilâ İlhan'ın daha önce eleştirilen bu şiir dilini sürdürmek için çabalıyor gibidirler.

Tarihin Yeniden Yorumlanması

Tarihin yeniden yorumlanması, tarihten seçilen insanlarla, bu insanların yaşadıklarının anlatılmasıyla gerçekleştirilir. Attilâ İlhan'ın *Yasak Sevişmek*'in "Şehnaz Faslı" bölümündeki "Eski Rumeli" serisinde Balkan Savaşı yılları "Hanende Müjgân" ve "Mülâzım İhsan Bey" aşkı çerçevesinde tarihin yeniden yorumu dikkatlere sunulur. Bu aşk, savaşın insanlar üzerindeki etkisini de sezdirmeye hizmet eder. Yine bu bölümdeki "Hasköy Bahriye Kahvesi" ve "Bir Özge Muammer Bey", İstanbul ve İzmir'in işgal yıllarının anlatımına ayrılmıştır. Buradaki şiirlerde de, seçilmiş insanlar hareket noktası alınmıştır.

Aslında Attilâ İlhan'ın şiirlerindeki bu çizgiyi *Duvar*'ın "Gavurdağlarından Rivayet" bölümüyle de başlatmak da mümkündür. Çünkü burada da, seçilmiş insanlar çerçevesinde Anadolu'da başlatılan kurtuluş mücadelesi destanlaştırılmaktadır. Tarihin konu olarak alınması, Attilâ İlhan'ın hem anlatımda, hem de şekilde farklı denemelere girişmesine yol açmıştır.

Hasan Bülent Kahraman, tarihin yeniden yorumlanmasının yeniden üretilmesine de yol açacağını belirtmektedir. Bunun zaman gerçeği göz önüne alınınca mümkün olamayacağını belirten Kahraman; "tarihin kendi gerçekliği içindeki oluşumunu yeniden temellendirmenin", ya bilimsellikle, ya da "göz değiştirme" ile mümkün olduğunu söylemektedir.

> "Göz değiştirme yorum aşamasıdır, Attilâ İlhan da, şiirinde bu noktadan hareket etmektedir: "Göz değiştirmek tarihe bakışın yorum aşamasıdır. Tarihsel gerçek dışardan olduğu kadar içerden de bakılarak değerlendirilebilir. Bu ise tarihi yaşayan insanın çıkış noktası haline getirilmesi demektir. Yani somut tarihi bireyin tarihiyle özdeşleştirme tarihsel gerçekliğin korunmasını sağladığı kadar çoğaltılmasını da mümkün kılan bir yaklaşımdır. Unutmamak gerekiyor ki her tarihsel olgu aynı zamanda 'yaşanan' bir olgudur ve tarihin kendi nesnel gerçeği ile bireyin öznel gerçeği eş zamanlı olarak üst üste çakışmak zorunda değildir."

Tarihsel olanın yansıtılması toplumcu gerçekçiliğin gereklerinden olmakla birlikte Attilâ İlhan, uzun zamanlı şiirsel söylemi içinde tarihi yeniden üretmeye çalışmasının hareket noktasını da yukarıda ifade ettiğimiz bu yaklaşım oluşturmaktadır. Attilâ İlhan, tarihsel gerçeğin nesnel konumunu korumak ve buna özen göstermekle birlikte, tarihsel gerçeği algılayan bireyi, yandaş ve karşıt olarak da edebiyat eserine yerleştirmektedir. (Sanat Olayı, Mayıs 1987)

Modernist Şiir ve Attilâ İlhan

Hasan Bülent Kahraman'a göre Attilâ İlhan, genellikle 1950-1970 arasındaki şiirlerinde, Apolinaire şiirinin temellendirmeye çalıştığı öğeleri Türkçede yeniden kurmayı denemiştir. "Türk Şiiri-Modernizm-Şiir" isimli eserinde Kahraman bu konuda şunları ifade etmektedir:

> "Çok yoğun imgelerle vurgulanan bu şiir çok güçlü benzetmeler, düz değişmeler, eğretilemelerle şiirsel dilin tüm öğelerini büyük bir yetkinlikle kullanır. Biçimsel planda ortaya çıkan bu görüntü arka planda da güçlü bir bireylik duyumuyla bütünleşir. Aslında yalnızlık, şehir kaçaklığı, yolculuk gibi 'egzotik' konulara oturan bu şiir kuşkusuz bir kozmik gerçekliği kucaklamaya çalışmaktadır ama, bütün bu oluşumun tanımlanabileceği bir tek anahtar kavram vardır: Modern birey durumu."

Hasan Bülent Kahraman'a göre modernliğin getirdiği bütün oluşumlar ve olgular 1950'lerin toplumunda yaşayan insan için büyük bir yabancılaşmanın fay hattıdır. Attilâ İlhan ise o fay hattının harekete geçmesini sağlar:

> "Duyan fakat dile getiremeyen, yaşayan fakat cesaret edemeyen, düşünen fakat bir bireşime ulaştıramayan birey onun şiirinde birdenbire büyük bir savrulmanın eşiğinde durarak, her şeyi kendisinde toplayan bir odak noktası olarak ve nihayet bir örnek oluşturarak girer toplumsal belleğe. Artık kaçılabilir, artık yitirilebilir, artık inkar ve itiraf edilebilir..."

Attilâ İlhan, yalnızca iki değil, çok sayıda dünyanın kesiştiği noktada bunalmış bireye, getirdiği şiirle meşruiyet kazandırmıştır. Bu nedenle Attilâ İlhan'ın şiiri, modernist geleneğin düğümlendiği bir noktada devreye girmiş ve şiirde yer alan insan tipinin bireyleşmesine tanınan ilk olanak olmuştur. Bu şiirin büyük etki gücünün altında yatan ilk neden budur. Hasan Bülent Kahraman'a göre ikinci neden şudur:

> "1950'lerde ortaya çıkan şiir kesinlikle modern olmanın da ötesinde modernist bir şiirdir. Modern bir durum, modernizm ise bir ideolojidir. Attilâ İlhan, dünya görüşünü oluşturan Marksizm'in evrensel duruşunu, onun bir tür yerelleştirilmesi çabası olarak Kemalizm'le buluşturmaya başından beri çalışmıştır. Kemalizm tartışmalarını özgün bir yorumla ele almıştır. En azından Kemalizm'in tek parti ideolojisine, onun tüm kurumlarına, nihayet Kemalizm'in doktriner bir diktayla bütünleştirilmesine başından sonuna dek karşı olmuştur. Hatta, Batı kavramına yönelttiği yoğun eleştirilerin amacı da Kemalizm'e özgün bir içerik kazandırma uğraşıdır denebilir. İlhan'ın, Kemalizm'i, bir büyük toplumsal dönüştürüm projesi olarak gördüğü açıktır. Kaldı ki, İlhan, sosyalizmi de aynı anlayışla ele almış, onu da yeni ve yerel bir evrime taşımanın olanaklarını araştırmıştır. Bütün bu bağlam bütünlüğü onun kesinkes bir modernist olduğunu saptamaya yettiği gibi, şiirinin büyük etkisini de belirleyecek bir özelliğidir.
>
> İlhan, sanayi ve sonrası toplumunun bireyi nasıl kuşattığı dikkatle gözlemlemiştir. Modernizmi bu çizgiyi izleyerek okumuştur. İlhan, bireyleşme sürecinin bir burjuva edimi olduğunu, onun da ancak modernleşmenin dolaylarında yaşanabileceğini ayrımsamıştır. Cinsel özgürlüklerin kazanılmasında, teknostrüktür dünyanın oluşmasında, yeni insan tepkilerinin doğmasında ona göre modernizm belirleyici bir etkendir.
>
> Bu durumda Attilâ İlhan, şiirinin burjuva tepkiciliğine yansımasına karşı çıkmaz. Şiirinin, Türkçedeki ilk cinsel itiraflara açık şiir olmasını engellemez. Şiirinin, insan tekinin varoluş bunalımını dile getirmesinin önünü kesmez. Ama, şiirinin modernist mitolojinin kentten telekomünikasyona kadar uzanan

yelpazesini kuşatmasını da ister; hatta, bunu verebilmek için şiirde özgün yöntemler dener."

Bu iddiasına 'Tutuklunun Günlüğü'nde yer alan 'Telex' şiirini gösteren Kahraman, bu şiirin, divan şiiri / çağdaş şiir bireşimi gibi sentezleri gerçekleştirmenin ötesinde, kendisi bir sentez olduğunu söyler. Kahraman'a göre Nâzım Hikmet'in çok kısa vurgularla fakat devrimci bir edayla geliştirdiği duyarlılık, fütürizm, konstrüktivizm, altyapı olarak bu şiirde de vardır. Üstgerçekçilğin duyuşları bu şiirde gerçekleştirir. Bunlara yukarda değinilen olgular eklenince İlhan'ın şiiri; herkesin ve her kesimin kendince bir yanından tutup, tutunup yeniden üretebileceği güçlü ve görkemli, dallı, budaklı bir gövdeye dönüşür. Böylelikle, Attilâ İlhan şiirinin, katmanlardan oluşan, zaman içindeki dönüştürümlere açık, kendi döneminin ötesine sıçramış gereksinimleri karşılamaya hazır bir kök/gövde-şiir olduğunu kabul etmek gerekir. Bu örnek aklımıza yüzyılın başında ortaya çıkarılan kübizm örneğini getirebilir.

Hasan Bülent Kahraman'a göre 1960'ların sonuna doğru yayımlanmış olmakla birlikte kitapta yer alan şiirler çok daha eski tarihlerde yazılıp yayınlanmış olan *Yasak Sevişmek*, yeni bir dönemeci işaret eder:

> "Attilâ İlhan, kendisine özgü duyarlılığı, o duyarlılığının getirdiği etiği koruyarak bu kez şiirini yeni bir alana açmaktadır. Başlangıçta halk şiirine dönük olarak gerçekleştirdiğini bu kez klasik divan şiirine yönelerek 'sağlamak' çabasındadır. Bunda düşünsel bireşiminin ulaştığı noktanın yadsınamaz önemi vardır. Gene de yapmaya çalıştığı sanırım daha farklı bir şeydir..."

Kahraman, bunun bir taklit olmadığını, önceki şiirlerde yapılanın yadsınması anlamına gelmeyen, tersine şiirin ufuklarını genişletmeyi öngören bir yönelimdir. Hasan Bülent Kahraman'a göre İlhan'ın halk şiiriyle olsun, Divan şiiriyle olsun ilişkisinin modernist özü "kurmak" eyleminde yatmaktadır: "Attilâ İlhan 'kurma'yı bir proje çerçevesinde ele almış ve sonuçlandırmıştır.

Burada ortaya çıkan 'kurmak' kavramı birkaç yönden incelenebilir. Fakat en önemlisi geçmiş birikimi yeniden kurma çabasıdır. Bu açılım, bir başka yerde daha göstermeye çalıştığım üzere farklı bir toplumsallık ve 'maddi' koşullar çerçevesinde belki de ilk postmodern yaklaşımdır. Birkaç kez 'neo-klasik' dediğim çıkışın özünü, bu bağlamda aramak yanlış olmayacaktır."

Hasan Bülent Kahraman'a göre Attilâ İlhan, 1960'ların ortasında, yani *'Sisler Bulvarı'*ndan yaklaşık bir on yıl sonra şair dilini ve poetikasını yeniden kurmak, yeniden üretmek çabasındadır. Bu önemli ve yadsınmaması gereken bir noktadır."

Attilâ İlhan'ın 1950'lerin ortasında düğümlendiği *'Ben Sana Mecburum*'la doruğuna çıkardığı, *'Yasak Sevişmek'*te örneklerini yeni bir çizgiye taşıdığı şiirinin çeşitli dönem ve kuşaklar üstünde bu derecede etkili olması, bizzat şairin kendisinin her defasında daha farklı bir noktaya kaymasındadır. Böylelikle, o şiirin metafiziği ve mitolojisi sürmüş, yapısal özellikleri gene her defasında dilin bir özgün ve aşılamayan dönemeci olarak kalmıştır. (Kahraman, 2000: 165-167)

Sonuç

Tutturduğu çizgiden uzaklaşmadan şiirini giderek zenginleştiren, mevcut olanlardan çok farklı olan söyleyişini, şiir tavrını yazdığı polemikçi yazılarıyla da destekleyerek kabul ettiren Attilâ İlhan, on iki şiir kitabıyla bugün, edebiyatımızda özgün yeri olan bir şair-yazarımızdır. İlk kitabı *Duvar*'dan bugüne değin toplumsal temaları, *Sisler Bulvarı*'ndan başlayarak gerek Divan ve gerekse Fransız şiirinin değişik özelliklerinden yararlanarak bireysel temalarla birlikte işleyen Attilâ İlhan poetikasının en önemli özelliklerini, şiirlerindeki duygusal gerilime kaynaklık eden serüven ve aşklar oluşturmaktadır. Rahat, akışlı dizelerde yüksek ses tonuyla sevgiliye seslenilmesinin de elbette elde edilen gerilimdeki payı yadsınamaz. Ana gerilim oluşturan en temel öğelerden biri; çarpı-

cı, kuşatan benzetmelerdir. Bu benzetmelerin sürekliliğidir. Ve verilen mesaj/ bildirilerin anlaşılırlığıdır.

Duygusal gerilime yol açan öğelerden biri de günlük olguların (sevgili yüzünden dayak yemek, ayrılıklar, düş kırıklıkları ve düşler vb.) romantik bir tarzda işlenişleridir. Bu konular duygusal yoğunlukla verildiğinden dildeki gerilim de oluşmakta. İnsanların çoğunluğunun günlük hayatta bu tür olgularla içli dışlı yaşıyor olmaları, dilin bu konular ve bu konuları duyarlı hale getiren çağrışımlarla yenilikleri, Attilâ İlhan'ın şiirdeki yerini anlamlandıran öğelerdir. Metin Cengiz'e göre Attilâ İlhan'ın önemsenmesi gereken tavrıyla eleştiriye açık olan yanı da aynı yerden kaynaklanmaktadır. Burada "önemsenmesi" derken gündelik olandan güncel olana rahat bir geçiş sağlama; "eleştirilmesi" derken bu aynı alanda şiirin aşırı bir duygusallığa kaçması söz konusudur. Onun şiirinde duygusallık, en şiddetli yerinde, "duyarlıktan sulusepken bir yağmura dönüşür. Böylece "önemsenmesi gerek yanla eleştirmesi gereken yerin aynı nedenlerden niye kaynaklandığı" somut biçimde ifade edilmiş olacaktır. (Cengiz, 2005: 86)

Şairin bir diğer yanı da şiirlerinde hem aydınlara hem de kültür düzeyi düşük olanlara başarıyla seslenebilmesidir. Bunu da şair, "bizim olanla herkesi gündelik hayatında karşılaştığı olayları işlemesi"yle başarır. Ancak işlediği konuları son kitaplarında değiştiren şair, çoğul yaşamları bu defa zaman sorunuyla işlemekte, farklı kültürlerin çarpıştığı alanda kaybolan ile baskın olmaya başlayanı vererek, devam eden kültürler arasındaki sorunlara ve ilişkilere dikkatimizi çekmektedir.

Metin Cengiz'e göre, Attilâ İlhan:

> "her şeye karşın şairin şiirimizde yaptıklarıyla önemli bir kaynak olduğunu, diğer şairleri etkileyerek şiirimize yön verdiğini, böylece şiirimizin önemli adlarından biri olmaya hak kazan"mıştır. (Cengiz, 1995: 24)

Attilâ İlhan'ın etkileyici ve çarpıcı tok sesi ilk şiirinden sahici olması, gerçekliğe takılıp kalması, vb. gibi nedenlerle pek fazla beğenmediğim son şiirlerine (Ayrılık Sevdaya Dahil, Kimi Sevsem Sensin) değin sürer. Ses, şairin şiir serüveni boyunca en iyi kullandığı silahıdır. Kendine özgü dizimi, tekrarlar, uyaklar, sürekli yinelenen ses benzeşimleri, diri ve akıcı ezgi bu silahı oluşturanlarsa, silahını iyi kullanmasını çok ustaca bildiğini de söylemek gerekir şairin. Günümüzde hiçbir şair, özellikle şairin sesi kullanma yöntemindeki büyülü olandan kaçamamıştır demek bir abartma olmaz. Şairin kullandığı yeni ve çarpıcı imge ve sözcükler de başta Hilmi Yavuz olmak üzere birçok şairi etkilemiştir. Bu gerçeği dile getirmek, bugün şair üzerine bir şey söylemek isteyen herkesin teslim etmesi gereken önemli bir noktadır.

Ataol Behramoğlu'na göre Attilâ İlhan:

> "Kendi döneminde, oldukça tutulan şiir anlayışlarına uzak durarak şiirini oluşturma konusunda gösterdiği özen ve bu konudaki başarısı, diğer şairleri, bu arada da İkinci Yeni şairlerini kendi poetik çekim alanına doğru hızla çekmiştir ve bu şairleri, şiirlerindeki bütün özellikleriyle etkilemiştir... Kendi kuşağının ve kendinden sonra gelen kuşakların tüm şairlerini şu ya da bu biçimde etkilemiş, çağdaş şiirimizde başlı başına bir şiir okulu niteliği taşıyan seçkin ve özgün bir şairimizdir. (Behramoğlu, 1993: 112)

Şair hakkında oldukça geniş ve yetkin bir çalışma ortaya koymuş olan Yakup Çelik'e göre;

> "Türk şiir tarihinde, çok boyutlu arayışlara yönelen Attilâ İlhan; şiirsel zenginliği, hem dil, hem de imaj seviyesinde kendi sistemi içerisinde oluşturabilmiş nadir şairlerdendir. Onun şiir poetikasını, kendi yaşantısı ve arayışları ile de izah etmek mümkündür. Hayatı, arayışları ve ideolojisi 40'ı aşkın eserinin içerisine yayılmış durumdadır." (Çelik, 1998: 526)

Kaynakça

Behramoğlu, Ataol (1993); *Son Yüzyıl Büyük Türk Şiiri Antolojisi*, Sosyal Yayınları, Üçüncü Basım, İstanbul, II. C., S. 112.

Bezirci, Asım (1987); *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul.

Cengiz, Metin (1995); *Yenibiçem* Nisan 1995.

— — (2005); *Türk Şiirine Eleştirel Bir Bakış*, Babil Yayınları, İstanbul.

Çelik, Yakup (1998); *Şubat Yolcusu - Attilâ İlhan'ın Şiiri*, Akçağ Yayınları Ankara.

Erdoğan, Mehmet (2004); *Şiirin Eşiğinde*, İstanbul, Dergâh Yayınları, S. 112-117

Fuat, Memet (1994); *Düşünceye Saygı*, YKY, İstanbul.

— — (2001); *Aydınlar Sözlüğü*, Adam Yayınları, İstanbul, S. 382-395.

— — (1985); *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*, Adam Yayınları İstanbul.

(2001), *Türk Şiiri Özel Sayısı*, Ankara.

İlhan, Attilâ (2004); *İkinci Yeni Savaşı*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

— — (2002); *Hangi Edebiyat*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

— —(2004b); *Gerçekçilik Savaşı*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Kahraman, Hasan Bülent (2000); *Türk Şiiri - Modernizm* - Şiir, Büke Yayınları, İstanbul.

Sarmaşık, Belgin (Derleyen) (2001); *Attilâ İlhan'a Mektuplar*, Otopsi Yayınları, İstanbul.



BİR SONBAHAR VURGUNU

ATTİLÂ İLHAN

Şermin Yaşar

nereye kaydıysa sonbahar oraya yöneldi aklımız
Ferâhfezâ

Şiirimizde mevsimlerin ayrı bir yeri vardır; fakat mevsimlerden bahar ve sonbahar kendisini gösterir daha ziyade, kışa yaza dokunan pek bulunmaz. Belki Cenab'tan bir Elhan-ı Şita, belki Haşim'den bir Bir Yaz Gecesi Hatırası... Yalnız bahara ve hazana rağbetimiz öyle midir? Her bahar içine bir kıpırtı düşen, her hazanda gözleri nemlenen her şair kalemine sarılmamış mıdır içinde açan çiçekleri, ruhunda savrulan kuru yaprakları kağıda dökmek için? Şairlerin ellerinde aynı kaderi paylaşan bahar ve sonbahar, iki muhalif kelimedir aslında birbirlerine ki ikisi aynı şiire düşmeye görsün, karanlık karanlık bakarlar birbirlerine. Öyle ya bahar aşkların başladığı mevsimdir sonbahar bittiği, bahar kanın kaynadığı mevsimdir, sonbahar kanların çekildiği, bahar başlangıçtır nereden baksanız; sonbahar her şeyin bitimi... Hâl böyle olunca hep güzeli, hep yüzü güleni, baştan sona renge keseni arayan bizler dönmüşüz yüzümüzü bahara. Kasideler yazmışız sadece onun için, bir

dolu terkip yapmışız birbirinden renkli kelimelerle ve bayramlarla kutluyoruz onun gelişini yıllardır. Oysa allı pullu baharın yanında; korkularımız, yalnızlıklarımız yüzünden sırtımızı döndüğümüz sonbahar; kıyıda köşede kalmış, pusmuş, saklanmış sarı saçlı, buğday tenli bir kız çocuğudur ki ağlayarak bekler şairini. İşte belki bu yüzden şairler gençliklerinde baharın peşinden koşarlar da son demlerinde gidip sarılırlar o sarı saçlı çocuğa. Kimileri ise öyle bir tutar ki onun elinden; hazan dendiğinde akla Attilâ İlhan gelir, Attilâ İlhan dendiğinde hazan...

Onu böylesine kanıksayanların yanında, kimileri, her hazanın bir baharı olduğuna inanır da hazanın bahardan sonra tekrar geleceği gerçeğini gözlerinin arkasına saklayıverirler. Kimileri içinse ne baharın ne hazanın bir manası vardır, geldiğinin, geçip gittiğinin dahi ayırdına varmazlar. Ve acaba şairler hazanı sadece üç ayda mı yaşarlar, hazan insanın içinde midir; gözünün gördüğü, tenin hissettiği tabiatta mı? Şair için üç kuru aya indirgeyemezsiniz bir mevsimi, baharsa; gerçekten baharsa onun yaşadığı, dört mevsim bahardır ona ya da hazanı yaşıyorsa eğer; onun için dört mevsim hazandır, kan değil yağmurdur, hüzündür dolaşan damarlarında... Attilâ İlhan için sonbahar; böylesi duyulan, böylesi yaşanan, arzulanan, aranan bir vazgeçilmezdir. Onun şiirleri sonbahar yapraklarının mest edici solgunluğunu taşır ki hepimiz bir kuru yaprak alıp saklamışızdır kalın kitaplarımızın arasında; zihnimizde ve kalbimizde sakladığımız Attilâ İlhan dizeleri gibi. Attilâ İlhan şiirleri sonbahar yapraklarının uğultusunu saklar ki içinde, her okuduğumuzda içimizde bir rüzgâr eser, bin bir yaprak savrulur damarlarımızda. Onun şiirleri eylüldür, kasımdır, yağmurdur ki gitsin gelmesin isteriz de her içimiz sıkıldığında yağmur izlemek istediğimiz gibi sığınırız onlara. Attilâ İlhan şiileri hazandır, hüzündür, gitmek gerektirir, alıp başını gitmek; her sonbahar valizlerimizi toplayıp takılıp gidecek bir gemi aradığımız gibi. Eğilin biraz onun dizelerine,

bakın nasıl buram buram sonbahar kokar; her sonbahar yağmurun burnumuza getirdiği toprak kokuları gibi duyarız onun şiirlerinin buğulu nemini.

Onun şiirlerinin yağmuru ve sonbaharı titretir okuyanı. Bir sonbahar tasviri okursanız Attilâ İlhan'dan dikkat edin; kendinizi bir otel odasının penceresinde ağaçlardan dökülen yaprakları izlerken ya da bir bankta paltonuza sarılıp rüzgârı duyarken buluverirsiniz. Belki de bir yağmur ki iliklerine işler, ruhunuz ıslanır tek bir dize ile.

Emperyal Oteli'nde Attilâ İlhan, öyle bir anlatır ki sonbaharı evinizin pencerelerine bakamazsınız, onlara yapışmış hüznü görmekten korkarsınız, tek tek salınan yapraklara tutunup kendinizi toprağa salıvermekten korkarsınız, öksürüklü olsun aksırıklı olsun ne kadar takvim varsa yırtıp yakmak istersiniz ki aslında sonbahara değil, geçip giden zamanadır, zamanın içinde berheva olmuşluğunuzadır isyanınız.

emperyal otelinde bu sonbahar
bu camların nokta nokta hüznü
bu bizim berheva olmuşluğumuz
bir nokta bir hat kalmışlığımız
bu rezil bu çarşamba günü
intihar etmiş kötümser yapraklar
öksürüklü aksırıklı bu takvim
ben hiç böylesini görmemiştim

Hüzündür sonbahar. Hepimiz bir eylül akşamüstünde dalıp gitmez miyiz geçmişe, belki özlenen günler, belki pişmanlıklar, belki eski bir sevgili, belki boşa geçmişlik... Sonbahar biraz rüzgâr değil midir, getirmez mi bize çocukluk rüyalarımızı? Sonbahar biraz İstanbul değil midir ki bir vapur sesini getirip bırakmaz mı kulaklarımıza? Yağmur değil midir sonbahar ve yalnızlık değil midir o yağmurun üstümüze bıraktığı ıslaklığın diğer adı? Rüzgâr, eylül, akşamüstü, yağmur, yalnızlık, İstan-

bul... mümkün müdür hüzne düşmemek, mümkün müdür içlenmemek?

mümkün mü can kardeşim içlenmemek
yağmur atmaya başlayınca şöyle inceden inceye
bilmem nedir ne vardır koynunda şu akşamın
mevsim sonbahar ağaçlar yeşilden sarıya dönmüş
saat yedi sularında caddeler cıvıl cıvıl insan
mümkün mü can kardeşim mümkün mü içlenmemek

Attilâ İlhan için yağmurdur sonbahar, sonbaharın en ince demleri İstanbul'da içlenir onun şiirlerinde. Bu şiilerde İstanbul ağlar her sonbaharda, İstanbul ağlar, İstanbul ağladıkça aklına yalnızlığı gelir şairin, gitmek gelir, ölüm gelir...

sisler bulvarı bir gece haykırmıştı
ağaçları yatıyordu yoksuldu
bütün yaprakları sararmıştı
bütün sonbahar ağlamıştı
ağlayan sanki İstanbul'du
öl desem belki ölecekti
içimde biber gibi bir kahır
bütün şiirlerimi yakacaktım
yalnızlık bana dokunuyordu..

Sonbahar karanlıklarından korkar Attilâ İlhan, çünkü sonbahar karanlıkları çeker içine şairleri, kalkıp gitmek gerekir, belki ölüm, belki intihar...

Utanmasam gözlerimi damla damla kadehime damlatarak
kendimi yani şu bildiğim Attilâ İlhan'ı
zehirleyebilirim
sonbahar karanlıkları tuttu tutacak...
gizli bir ürpermedir solgun ağaçlarıyla eylül
dağılır rüzgârıyla içimde geliştirdiğim soğuk gül
ölüler bastırır çoğu genç/karartıp olanca sonbaharı
insan özlemle hatırlar gerçekleştiremediği intiharları

Sonbaharda bir gemi kalkar onun içinden uzak yalnızlık limanlarına; ama asıl istediği yalnızlığı yenmektir; yalnız yine sonbaharda olmalı, yine yağmur yağmalıdır. Yağmura takılıp

giden Attilâ İlhan'dır; ama aynı yağmura tutunup gelen Hannelise...

Yağmurda çıkıp geleceksin Hannelise
Yağmur gözlerinden çıkıp gelecek
Bir öğle sonu Paris'te Hannelise
Bir kahvede grandaboulevars türküsünü çalacaklar
Paris ve yapraklar sararmış etrafımda..

Şairin derdi tabiatın sonbaharında değildir; onun derdi, ruhunun duyduğu, içinde yaprakların savrulduğu, yağmurların gözlerinden kendi içine içine yağdığı, solgunluğunun tenine vurduğu kendi tabiatının sonbaharıyladır, her sonbahar başlangıcında dibine vurduğu loş yalnızlıklarladır.

Sararan ve dökülen yapraklar, soğuyan hava, uğuldayan rüzgâr, yağan yağmur... bunu duyan ruh, bunu gören göz, bunu hisseden şair kime sığınabilir ki yalnızlığından başka. Çünkü yalnızlığında kendisi vardır, bütün köprüler yıkılır şimdi, yalnızlık kör bir kuyudur ki dibindedir sonbaharda Attilâ İlhan.

Tekrar loş yalnızlıkların en dibindeyim
sararmış yaprakların usulca savrulduğu
köprüler yıkıldı artık kendimleyim
parmak uçlarımda ölümün soğukluğu
yine akşam oldu Attilâ İlhan
üstelik yalnızsın sonbaharın yabancısı
okşamak kumrallığını içimden uysal lambaların
beyhude ıslıklarını yakınlaşan sonbaharın
akşam tenhalığında birlikte duygulanmaların
Sonbahar yıldızlarının sessiz sedasız çırpınmaları
ve en büyük yalnızlığım var biliyorsun
hani o
rüzgârın önüne karanlık bir yelken gibi açtığım
içim sıra vahşi bir kadın gibi taşıdığım yalnızlığım
gökyüzü ayvasarısı ve solgun
sonbahar yaprakları
saçlarıma dökülüyor
yalnızım ah yalnızım

Ve sonbaharla şenlik dağılır, yalnız kederli yalnızlığına sığınır Attilâ İlhan; bir bahçe, bir mahur beste, bir müjgan ve sonbahara hazırlık... Sonbahar; belki yağmur, belki rüzgâr; ama illa yalnızlık...

Bir yığın sarı yaprağın arasından bir koku yükselir, Attilâ İlhan ellerini daldırır yaprak yığınlarının arasına, bir kucak hatıradır oradan çıkarttığı, kim bilir hangi zamana, kim bilir hangi aşklara, kim bilir hangi yalnızlıklara ait. Fakat Attilâ İlhan bilir sonbaharın ne kadar efkâr varsa, ne kadar hüzün, ne kadar zifiri karanlık hatıra varsa insanın başına yığıp attığını.

mevsim sonbahar günler kısaldı aşikar
bir soğukluk arız oldu o canım gökyüzüne
günler su gibi geçti yine odamda yalnızım
yine dönüp duruyor başımda hatıralar
odam alacakaranlık penceremde ay ışığı
hayalimde eski yeni bir sürü hatıralar

Eylül öyle somut, öyle etiyle kanıyladır Attilâ İlhan'da ki Suna Su'da kıpkızıl sakalları uzamış eylülün cesedi çamurda yatar; cesedin ağzından kanlar akar... Eylülün kirpikleri yoktur, eylül camdan bakar... Ve:

her sene bir eylül bıçaklanır
ufuktan martılar dökülüşür
sonbahar İstanbuldan utanır
...
ben yalnızlığımı giyinirim
suna su hayallerini giyinir
ellerine eylül bulaşır.

Bütünüyle sonbahar canlıdır onun şiirlerinde, alınıp kaçılacak, çalınacak bir metadır kimi zaman, kimi zaman elinden tutulması gereken zavallı bir insan.

görünmez bir devin sendelediği hissediliyor her an
kan kaybediyor kan ağır yaralı sonbahar
Yüreği, kalemi, dili, gözleri, cepleri sonbahar doludur Attilâ İlhan'ın
bense bir mısra kaçak sonbahar götürüyordum

tren yavaşlayacak olsa gizliden ürperiyordum

Ve yakalanır Attilâ İlhan kaçırdığı sonbaharlarıyla birlikte; bin mısra kaçak sonbahar ele geçirildi, iki sonbahar kaçakçısı dün İzmir'de yakalandı, şair olduğunu ileri süren sanık ve İtalyan sevgilisi ilk sorgularından sonra tutuklandılar.

Sonbaharın eylülü, ekimi, kasımı, sabahı, öğleni, akşamı hep farklı hisler getirip bırakır; fakat sonbaharsa eğer, Attilâ İlhan için illa akşam olmalıdır. Çünkü insan akşam saati duyar sonbaharın varlığını, zamanın savrulmuşluğunu, bir günün daha geçmişliğini, bir günün daha kendini yalnız bir geceye teslim ettiğini, havanın soğuduğunu, ruhunun üşüdüğünü, sokak lambalarının yandığını, insanların evlerine kaçıştığını ve baştan başa yalnızlığını.

artık hiç olmasa da sonbahar penceresinde
o camların buhulanması her akşam nefesinden
Akşamsa eylülse ıslanmışsam
yine akşam oldu Attilâ İlhan
üstelik yalnızsın sonbaharın yabancısı
mahur mu yoksa nihavent midir
eski bir şarkının rüzgârı
hangi bestekar unutmuş kimbilir
yalnızlığa dağılmış mısraları
güftesinden
sonbahar akşamları...

Sonbahar akşamlarında gözlerimiz bir pencereden bakarken ya da bir ayna da kendini izlerken ya da hafif hafif kararan bir suya veya gökyüzüne bakarken dalıp gider, bir noktaya saplanır ki gördüğümüz ne bir sudur, ne bir gökyüzü, ne de kendimiz. Fakat Attilâ İlhan'ın gözleri o saatlerde dalıp gitmez her zaman, bazen tıpkı meftun olduğu sonbahar yaprakları gibi rüzgârın önüne katılıp gider de oradan oraya savrulur.

acı bir tütün gibi yakıyor genzimi
senden uzakta olmak
akşamları dağılan sonbahar bulutları götürüyor

bedevi sonbahar bulutları alıp götürüyor
iki yorgun yaprak diye gözlerimi

Ve yapraklar... onun sonbaharının yaprakları titremez ürperir... rüzgârsız akşamüstleri yaprakların ürpermesinden... onun yaprakları düşmez intihar eder... intihar etmiş bütün yapraklar... onun sonbaharında yapraklar titremez sonbaharın yüreği titrer... onun sonbaharında hava kararmaz, hava islenmez; onun sonbaharında kül mavinin yanına kirli bir sarı geli(r)verir hepsi bu... onun sonbaharı kasvetli değildir onun sonbaharı buğday benizlidir ve o sonbaharda bir yaprak olup dökülmek ister ki bu yaprakların salınımı kimi zaman ölüm içindir...

kasımda bir çınar olurdum
yaprak yaprak dökülürdüm
kalbimi sıkı tutmasam
yapraklarım dökülüyor usul usul adım sonbahar
Kimi zaman ise kurtuluşun, umudun habercisi...
yalnızlığını mutlaka değiştireceğim
bir yaprak hâlinde süzülüp saçlarına...

Bazen biri olsa, biri gelse diye düşünürsünüz, alıverse Attilâ İlhan'ın yalnızlığını; o böyle yazmasa, siz böyle yanmasanız onu okurken. Ama onun kadınları da onun gibidir. Hepsinin yüzünde bir sonbahar hüznü eser, hepsinin gözleri kendi yalnızlığından kaçar. Onun uğraşı ise bu yalnızlığı dağıtmaktır, belki çekip almaktır, kadınlarının yalnızlığını eklemektir kendi yalnızlığının üstüne.

...en fazla sonbahar otellerinde
üniversiteli bir kız uykusu bulmak
yalnızlığı öldüresiye çirkin
zeynep beni bekle/gece ağaçlarına
yağmur çiseliyorsun/cam tozu su beyazı
yalnızlığını mutlaka değiştireceğim
bir yaprak hâlinde süzülüp saçlarına.

Yalnızlığın ne olduğunu bilmeyen kadın, anlayamaz onu; yalnızlığı olmayan sonbahardan bihaberdir, sonbaharı bilmeyen eylülün dışındadır; oysa şairin aradığı huzur eylülün içindedir.

Sevindiğim anda sen üzülürsün
Sonbahar uğultusu duymamışsın ki
içinden bir gemi kalkıp gitmemiş
uzak yalnızlık limanlarıa
akşamsa eylülse ıslanmışsam
beni görsen belki anlayamazsın
içlenir gizli gizli ağlarsın

Oysa öyle kadınları var ki Attilâ İlhan'ın sonbaharla öyle iç içe, öyle doygun, öyle baştan sona sonbahar...

Kadınlar sonbahar yapraklarını dökmeye başlar
Titrek dudaklarında sarışın bir keder
Ne kadınlar sevdim zaten yoktular
Yağmur giyerlerdi sonbaharla bir
Azıcık okşasam sanki çocuktular
Bıraksam korkudan gözleri sislenir

O sonbahar kokan kadınlardan Süheyla'nın gülüşü dahi sonbahardır onun gözünde ve bir başka şiirde gözleri Süheyla'nın ya da Nevin'in, sonbahar özetidir adeta:

Süheyla değildi başkaydı adın
gülüşlerin donuk neş'e öksüzü
o erken sonbahar görüntüsü..
sanki bir samanyolu adı Süheyla
içimde pırıl pırıl 40 karanlığından
sonbaharın özetir gözleri ela
bir sabah nevin sonbahar
kirpiklerinde kırağı
sevdiği oğlanı hatırlar
öpüştükleri sokağı...
Bir başka kadın eylülden eylüle gülümser, saçları alabildiğine
sonbahar...
Sen bir kadın ıssızlığına koşulmuş
yarıdan fazla mavi gözlü

eylülden eylüle gülümseyen
gizli bir nem sinmemiş mi ellerine
ya saçların fena hâlde sonbahar...
Kurumuş dudakların teşbihidir Attilâ İlhan'da sonbahar...
bekleme salonu'nda ensesi traşlı bir kadın
kaşlarını evde unutmuş dudakları sonbahar

Şairler için ömrün sonuna doğru atılan adımdır sonbahar... Yahya Kemal'in dediği gibi... Fani ömür biter, bir uzun sonbahar olur/yaprak, çiçek ve kuş sağılır, tarümar olur... Şimdi Attilâ İlhan bir sonbahardır yaprakları usul usul dökülen, oysa karşısındaki her yanına çiçek yağmış bir erik ağacıdır ki Attilâ İlhan'ın gözleri kamaşır onun karşında...

nasıl iş bu
her yanına çiçek yağmış erik ağacının
ışık içinde yüzüyor
neresinden baksan gözlerin kamaşır
oysa ben akşam olmuşum
yapraklarım dökülüyor usul usul
adım sonbahar...
Bir başka şiirde eylülle beraber devreder ihtiyarlar yerlerini...
eylül şehirleri yağmurlu gürültülerle alır yerlerini
deniz kahvelerinde son kadehlerde bulutlar birikir
ılık bir aydınlıkla yıkayıp yorgun ellerini
görgülü ihtiyarlar bir bir ortalıktan çekilir
yaşlandıkça insan dünya başkalaşıyor...

Ölüm sonbaharla gelir Attilâ İlhan'a... Ölümü bekleyen yazın beklemez, kışın beklemez, baharda beklemez; ölüm olacaksa eğer bir gün sonbaharda olmalıdır ki yağmur uğurlasın onu, gök ağlasın ardından...

çözmeye uğraşırlar çözememekten üzgün
kaç kere hesabını çıkarırlar bir ömrün
şu yağmurlu güz dünyadaki son güz mü
bir daha yiyecek mi şu yediği üzümü
ya uykuda giderse söylemeden son sözünü..
döne döne sonbahara ulaştı yorgunluğum

uzaktan ölümün çanlarını duyuyorum.

Sonbahar ne kadar hazinde olsa, ne kadar yalnızlık hissini verse de Attilâ İlhan için bir sığınılacak kucaktır belki de. Onun için yumuşaktır sonbahar... *Bana Bir Şimşek Çak*'ta Galiyef "yoldaş"ın karısından aldığı mektup sonbahar kadar yumuşaktır:

galiyef yoldaş ne olacak
galiyef yoldaş sibirya sürgünü
elinde bir mektup eski yazıyla
artık yüzünü bile unuttuğu karısından
burnunda sadece kokusu var
ilkbahar kadar müşfik
sonbahar kadar yumuşak...

Ve öyle alışır sonbahara, öyle yaratır ki kendi sonbaharını, belki her devrinde farklı duygularla, katman katman olmuş yalnızlıkla, farklı insanlarla, farklı sevgililerle çoğaltır içinde kendi hazanını, böyle olduğında Attilâ İlhan beğenmez öyle her gelen sonbaharı...

böyle sonbahar mı olur
tadı kalmamış
eylül akşamlarını fena boşaltmışlar
ne o kızlar hani
varla yok arası
bir tebessüm gibi
hayalimizde yaşar
sinemadan çıkmışız
yağmur başlamış
ne vahim
bir korkunun birden anlaşılması
beyoğlu'nda karartma
eflatun tramvaylar
o gizli hüzünler ki
hiç anlaşılmamış
böyle sonbahar mı olur
yüreği titremiyor

asfalt beton ve cam her tarafı otomobil
bilançoda bir rakam
çektiğimiz acılar
bitmesiyle bir oluyor akşamların başlaması
telefonda bozdurulup
duygular kirleniyor
mavi mora dönüşmüş
sarılar çoktan yeşil
yanlış ama kim biliyor
bir de bu var
yaşamak
doğruların yanlışlarda aranması

boğaziçi'nde sis
unutulmuş vapurlar...

"KAR KASİDESİ"NDE SAVRULURKEN...

Nesrin Tağızade Karaca

Edebiyatın birçok türünde ve alanında çalışmaları olan Attilâ İlhan; şiir, deneme, öykü, roman hatta senaryo yazarlığıyla tanınan, kadın ve siyaset konuları üzerinde dikkat çeken çıkışlarıyla ve yazılarıyla akıllarda yer eden saygın bir kalemdi.

Attilâ İlhan; Türk şiir tarihinde, çok boyutlu arayışlara yönelmiş, şiirsel zenginliği, hem dil hem de imaj seviyesinde kendi sistemi içersinde oluşturabilmiş nadir şairlerdendir. Şiire taşkın bir anlatım, yeni bir söz düzeni ve kendine özgü bir duyarlık getiren, şiir kitapları, romanları, deneme türü eserleriyle çağdaş Türk edebiyatının en çok okunan yazarları arasında yer alan Attilâ İlhan; İlhan Berk'in "... benim gözümde her alanda ve Türk edebiyatında bir fenomendi. Ona her zaman şaşırarak bakmıştım. Bu düşüncem de hep sürecektir..." dediği ölçüde zengin bir kişilik ve zengin bir sanatçıydı.

"Attilâ İlhan'ın şiirinde görkem vardır. Benlikleri sırılsıklam ıslatan sağanaklar vardır. Yıkan, deviren fırtınalar

vardır. Cinayetlerin trajik ve destansı alacakaranlıkları vardır. Hayal kırıklıklarının ruhlarda başlattığı bunalımlar vardır. Her şeyi arkada bırakıp kaçmalar vardır. Coşku vardır, gerilim vardır. Okuru, evrenin çapraşık yollarında, bellerinde, kentlerinde gezdiren, gezdirirken de kendinin ve başkalarının neşter vurulacak noktalarına işaret eden çağrışım zincirleri, çağrışım toplulukları vardır. Gerçek kitlesinin özünde yuvalanan sosyal çatlakları, aykırılıkları, olumsuzlukları, kişiyi hırpalayan ve alçaltan ayrıntıları yakalama ustalığı vardır. Harika benzetmeler, saptamalar, gözlemler vardır..." (Buyrukçu, 1984: 7)

Hemen bütün şiirlerinde dış dünyaya ait unsurlardan yararlanmış, şiirlerine tabiat tasviri yaparak başlamıştır, diyebileceğimiz;

"Attilâ İlhan'ın şiiri ne kolay ne de zor anlaşılan bir şiirdir. Şiirsel tadın alınabileceği şiirdir. Okurların önünde onu popüler yapan, herkesin içindeki şiiri keşfetmesinden kaynaklanır. Hepimizin içinde keşfedilmeyi bekleyen bir şiirsellik vardır, bir öz, bir nüve, nebula uyandırılmayı bekler. Attilâ İlhan bu uyandırmayı başarmıştır. Onun çok okunurluğu, şiirinin mahiyetini belirlemiyor. Ama şiirinin kitlelere ulaşmasını sağlıyor. Şiirinin kaç vitraydan geçtiğini prizma kırılmalarından sonra kaç ışık kırılmasına uğradığını saptamanın yollarından biridir, benim için ilkidir. Onu her dönemde başka başka okuyabilirsiniz. Zaten o meraklısı için notlarla size yardımcı olabilecektir. Bana kalırsa siz sadece onun notlarıyla da sınırlamayın kendinizi. Şairin sizi çekmek istediği anlam evreninde kısılıp kalmayın. Onun şiirini eleştirirken, hep düzyazısını da belleğimden çıkarmak istemem. Çünkü o şiir, yazdığı bir yazının uygulamasıdır, şiirsel alandaki tezahürüdür. Ya da o şiir bir düzyazıya gönderme gereksinimi doğurmuştur onda. Her okur, her şairin bir başka şiirsel katmanına ulaşabilir, imge, çağrışım ağacına çıkabildiği kadar ondan yaralanır. Attilâ İlhan, hiçbir zaman şiir okurunun tahammülünü sınamadı. Yorgun argın eve dönene şiirin suretini sundu, aşk kırgınının yarasına merhem oldu. Türk şiirinin tarihi ile toplumsal ve siyasal tarih kimi zaman alt motif olarak, kimi zaman da yüksekten seyrederken onun şiirinde kendini gösterir. İkisinin arasındaki imge alış-verişi, bu

şiirin, okur önündeki çağrışım kat sayısını artırdı. Her ana kavramla hesaplaştı, bu tavırdan şiirin ya da ona daha çok yaraşan bir kavramla, kendinden doğan, doğarmış gibi doğal olan şiirin kuramını çıkarmak mümkündür..." (Hızlan, 1999)

Şiiri ve şairliğinin ince dokusuna, sanatın bin bir tezahürünü iç içe yerleştiren büyük ustalığına vurgu yapan bu çerçeve değerlendirmelerden sonra Attilâ İlhan'ın takılıp kaldığım "Kar Kasidesi" şiirinden söz etmek istiyorum. İlk okuduğumda bende de Rusya steplerinin soğuk kışları, Dr. Jivago'dan kar savrulan sahneler, "Karlı Kayın" ormanları (...) çağrışımları uyandırdığını, çağdaş şiirimizin 'kar' ve 'kış' temalı güzel örnekleri yanında onu seçkin bir yere oturttuğumu belirtmeliyim. Yazılış hikâyesi kadar, edebiyatımızın seçkin isimlerinden Füruzan'la yaşanan bir hatıra ve kurgu-oyuna dayandığından, şiirin arka plan incelikleri, benim için zevkli bir dikkat noktası oluşturmuştur.

"Kar Kasidesi", şairin hemen hepsi "Ankara şiirleridir.." dediği, Ankara'daki yıllarının ürünü olan Böyle bir Sevmek'te yer alan şiirlerinden -prenses zinia'ya- ithafını taşıyor ve şairin genel tutumu gereği büyük harf ve noktalama içermiyor ancak ithaf ibaresinde '...zinia'ya' dan sonra üç nokta (...) yer alıyor. Bu da arkasındaki hikâyeye gönderme yapıyor olmasındandır diye düşünüyorum.

Önce "Kar Kasidesi"ni okuyalım:

Kar Kasidesi

-prenses zinia'ya...-
Uzun rüzgârlar karanlığın dalgın sansarları
Atlayıp dağıtırlar telâşlarıyla 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
Duman dumana kaybolur kar ışığında kısrakları
Nedir saklı bir özlem midir kızak çıngırakları

Geçen yüzyıldan kalma bulutlu bir pencerede
Köpekler mi sarmıştır kar uykusunda koruları
Yankılanır saltanatlı bir geçmişten av boruları
Yalan değildir yaşanmıştır kimbilir ne zaman
{nerede
Dinmez boşluklarda karın soğuk ve sürekli ısrarı
Yumuşak hantallığıyla kaplayışı uçurumları
Kül mavisi bir pus ufka bir perde çeker de
Kayıp kervanlar belirir uyandırıp korkunç hanları
Duyulur batmış şehirlerin boğuk sabah ezanları
Kılıç gibi bir mehtabın yarattığı o depremde
Getirip akla çocukluktan bilinmez hangi soruları
Kar gecesi uyandırır ölüme değin korkuları
Yalnızlık bir samanyoludur genişler düşüncede
(İlhan 1974, 54-56)

Üçer mısralık yedi bentlik toplam yirmi bir mısradan oluşan söyleyiş, zengin kafiye ve rediflerle oldukça ahenkli ve ritmik bir zenginlik sunuyor. Her mısrada objelere adeta teker teker zoom yapılıyor. Böylece elde edilen hareketlilik ve seri bir kıvraklıkla gerçekleştirilen iç mekân-dış mekân sıçramalarıyla kompozisyon tamamlanıyor ve bize ağır bir kış ve kar ortamının bütün detaylarını yaşatıyor.

Karlı bir kış gecesinin anlatıldığı şiir "Kar Kasidesi" başlığını taşıyor; ama biçim ve içerik olarak klasik edebiyattaki 'kaside' türünden oldukça farklı... Beyitler hâlinde değil, ilk iki mısrasının ve üçüncü mısraların kendi aralarında kafiyelendiği üçlüklerden oluşmuş... Kar Kasidesi'nde, rediflerine veya kafiyelerinin son seslerine göre isimlendirilmesi özelliğini de bulamıyoruz. Toplam 21 mısra ile kasidenin 30-99 beyit arasında değişen uzunluk niteliğine de uymayan İlhan'ın bu şiirinde, kar ve kışın hükmüne yönelik çarpıcı bir görsellikle karşı karşıya kalıyoruz...

Nitekim benzer bir izlenime ve etkilenmeye Doğan Hızlan da kapılmış... Kitabı tanıtan bir yazısında şöyle diyor;

"Böyle Bir Sevmek'in belleklere geçirilmesi olası örneklerinden biri 'Kar Kasidesi'dir. Dranas'ın 'Kar' şiiri kadar etkileyicidir o şiiri. Onun kadar, şiirden çok bir resimdir. Ama Dranas'taki gibi kar burada yalnızca bir doğa olayı olarak sunulmaz, ya da görkemli bir doğa betimlemesinin başlatıcısı, "muharriki" değildir. "Kar Kasidesi"nde kendine özü imge düzeniyle, şaşırtıcı ustalığıyla mekânik söyleyişini örtmüştür. "Kar Kasidesi" bir divan şiiri örneği kadar klişe düzenine bağlı kalan İlhan'ın aynı zamanda kendi sanatını nasıl özgürce kullandığını belgeler. Zamancıl olanla gerilere dönüş, sanki bir sinema yönetmeninin kamera oyunlarıyla iletilir bize..." (Hızlan, 1983: 181)

'Attilâ İlhan'ın şiirinde insan' (Çelik, 2000: 8) perspektifinden bakıldığında hayatındaki uzak yakın ilişkide olduğu insanlarla, etkilenmiş olduğu insanlar olarak kadınlar, erkekler; tarihi, estetik ve sosyal kişilikler ile gerçek olmayan hayalî ve kurmaca kişilikler önemli bir kadro oluştururlar. Bu şiirdeki ithaf kişilik ikisinin arasında... İlk okumada hayalî izlenimi verse de derin okumalarda arkasında bir anı-hikâyeyi de taşıyan gerçek kimlik çıkıyor ortaya...

Kronolojik akış içinde şiir kitaplarının her biri için şairin "ölüm" karşısındaki tavrını değerlendiren Yakup Çelik, "Böyle Bir Sevmek"teki 'ölüm teması'nı ele aldığında şairin o dönemindeki ölüm düşüncelerini iki sebep etrafında açıklamaya çalışır. Birincisini, Attilâ İlhan'ın bu kitabı çıkarttığı sıralarda 50'li yaşlara doğru yol alıyor olmasıyla artık yavaş yavaş ölümü hissetmesi; diğer hususu da tabiatı yorumlamaya yönelmesi olarak değerlendirirken "Kar Kasidesi'nin ölüm teması üzerine kurulduğuna işaret eder. (Çelik, 1998: 381) Aynı zamanda sosyal bir endişenin işlendiği çetin kış şartlarının ve karın anlatıldığı şiirde, ait olduğu şartlar ve bulunduğu mekânla bütünleşen Anadolu insanı, ayakta kalabilmenin ve tutunabilmenin mücadelesi içinde, sinematoğraf bir devinim hâlinde sergilenmiştir.

Attilâ İlhan Böyle Bir Sevmek'ten bahsederken;

"... Divan şiiri geleneğinden geniş ölçüde yararlanmış, yeni bir içeriği sesle söyleyerek, çağdaş bir bileşime ulaşmak istemiş bir kitabın ardından geliyor. (...)[Ancak] Bu kitabın şiirleri, içerikleri yönünden olduğu kadar, söylenişleri yönünden de başka başka havalardan çalıyor."

diyerek -Meraklısı İçin Notlar- vermeye başladığında "Kar Kasidesi" için bir anıdan söz ediyor ve şunları söylüyor:

"Şiir yayınlandığı zaman, telefon eden bile olmuştu: 'kim bu prenses Zinia?' Nasıl anlatırsın? Füruzan, bir Ankara'ya gelişinde aramızda ancak çocukların, imgelemi geniş sanatçıların ya da düpedüz mythomane'ların itibar edeceği türden bir oyun kurduk, o ve ben, 'meğerse' eski Rusya'dan tanışıyormuşuz, o ünlü prenses zinia'ymış da, ben çarın hassa ordusu uhlan alayından kolonel mitia'ymışım, yayınevinde Petersburg'tan, neva ırmağında sokak lambalarının yansımalarından tutun da, büyük kış bastırınca 'malikanelerinde' bunalan barin ve barina'ların kahrına kadar, ciddi ciddi, nelerden söz etmiyorduk ki!... Herkes de bizi dinliyor, oyuna kattığımız ciddiliğe biraz da şaşıyordu. Füruzan üç beş gün kaldı, İstanbul'a döndü ama, o gün bugün ben ona prenses'ten başka söz etmedim, iş gereği mektuplaştıkça da lafın arasına kış bastıralı hassa alayı atlarının ne hâlde olduklarından filan bir şeyler sıkıştırmayı unutmuyordum, Füruzan'sa içinde geyiklerin, av borularının, korulardaki av şölenlerinin geçtiği kısa fakat esaslı bir mektup yazmıştı, 'Kar Kasidesi' işte o şaka ile bu mektup arasında doğdu: en çok da karlı korulardaki av boruları çağrışımıyla. Eh, böyle şiiri ister istemez prenses Zinia'ya adamak gerekiyordu. Öyle de yaptım. Bir de şu var, şiir yayınlandıktan sonra, doğu illerinden birinden bir öğrenci mektup yazdı bana, şiiri okuduğunu, kış ve karı bu derece etkileyici biçimde anlatan bir başka şiir okumadığını söylüyordu. Cevap vereyim dedim, veremedim, mektup da kayboldu gitti..." (İlhan, 1996: 127-128)

Bu şiirinin tohumlarını, Ankara yıllarında Bilgi Yayınevi'ndeki mekânında Füruzan'la kurdukları düşsel bir oyun ve kurguladıkları bir hikâyenin örüntüsünde, kendileri olan kahramanları (Mitia, Zinia) arasındaki bu göndermelerin Füruzan boyutunu, yani Attilâ İlhan'ın sözünü ettiği mektupları okumak

mümkün oldu ama İlhan'ın Füruzan'a yazdıklarında bu oyun-hikâye nasıl sürdü gitti bilemiyoruz? Notlarında aktardığı bu anıları ve mektupları bir de Füruzan'dan dinlemek hoş olurdu ama mümkün olmadı. Kim bilir, bir gün "Füruzan'a Edebiyat Dünyasından Mektuplar" derlemesinde onları da okuruz. Neden olmasın?

Füruzan, 1974 yılında "Kar Kasidesi"nin arka planındaki hikâyeyi yansıtarak Attilâ İlhan'a şunları yazmış:

"Çok değerli dostum Mitia,

...

Yasnaya Sole'de en büyük kütüklerin yakıldığı ağır kışları yasadınız azizim Kont. En incitenle en ısıtanın gerçek şairlerin benzersiz dizelerinde olduğunu bilirsiniz. Uçsuz ak kayın ormanlarında da hâlâ av boruları çalar gibidir fırtına esince.

...

Sayın Kolonel bir Ortodoks papazının zamansız likörü gibi kıvamı bozuk bir kışın içindeyiz. Oysa kırmızı tilkiler ne güzel gözlerle dolaşırlar av peşinde.

Dostunuz. Eski Riazan ve Ioraslav Mülkü sahiplerinden

FÜRUZAN"

14 Mart 1979 tarihli mektubunda "Değerli Miralay" diye seslenen Füruzan, prensesliğini ve rumuzlu oyunu sürdürerek 12 Haziran 1979 tarihli mektubuna da "Albay Mitia," hitabıyla başlıyor...

Gerçekten bu hayali oyun, Attilâ İlhan cephesinden mektuplarda nasıl sürdürüldü çok merak ediyorum ama "Kar Kasidesi"nin şiir dokusu ve içeriğini çok fazla irdelemeden çağdaş edebiyatımızın en güzel 'kar' şiirlerini kronolojik olarak peş peşe okuduğumda, kar ve kış atmosferinin ayrı ayrı prizmalardan yansıdığı, duygu, izlenim, çağrışım ve imgelerin esintisinde kar taneleri içinde kalmış duygusuna kapıldığımı belirtmeliyim.

"Türk şiir tarihinde, çok boyutlu arayışlara yönelen Attilâ İlhan; şiirsel zenginliği hem dil, hem de imaj seviyesinde kendi sistemi içerisinde oluşturabilmiş nadir şairlerdendir. Onun

şiir poetikasını, kendi yaşantısı ve arayışları ile de izah etmek mümkündür..." (Çelik, 1998: 526)

hükmüne katılırken, kendisiyle yazışmalarımız ve telefon görüşmemiz olan, Ankara'daki irtibat adreslerinden Biray hanım vasıtasıyla eserlerinden bir takımın tarafıma iletilmesini sağlayan ve bu surette eksiksiz külliyatına sahip olduğum 'Şubat Yolcusu'na; o birbirine karışan Tevfik Fikret'in, Cenap Şahabettin'in ve Ahmet Muhip Dranas'ın karlarla savrulan selamlarıyla katılıp, hepsinin arkasından bir el sallamak arzusuydu bütün yapmak istediğim...

Kaynakça

Buyrukçu, Muzaffer (1984), "Attilâ İlhan", *Cumhuriyet Kitap Eki*, 14 Nisan, 217, S. 7.

Çelik, Yakup (1998), Şubat Yolcusu Attilâ İlhan'ın Şiiri, Akçağ Yayınları, Ankara.

Çelik, Yakup (2000), "Attilâ İlhan Şiirinde İnsan" *Cumhuriyet Kitap Eki*, Ekim.

Hızlan, Doğan (1999), "Attilâ İlhan Şiiri", *Dil Dergisi*, S. 84, Ekim

— — (1983), "Yazılı İlişkiler", *Altın Kitaplar*, İstanbul, S. 182-183

İlhan, Attilâ (1996), *Böyle Bir Sevmek*, 6. Basım, Bilgi Yayınları, Ankara.

Sarmaşık, Belgin (Der.) (2001), *Attilâ İlhan'a Edebiyat Dünyasından Mektuplar*, Otopsi Yayınları, İstanbul.





IV. BÖLÜM

20. Yüzyılın İktisat - Siyaset ve Eğlence Çerçevesindeki İnsanı Attilâ İlhan'ın Romanı ve Romancılığı

ATTİLÂ İLHAN'IN ROMANLARI VE ROMANCILIĞI

Tülin Arseven

Cumhuriyet Devri Türk edebiyatının önemli isimlerinden şair ve yazar Attilâ İlhan, edebiyatımızda önemli bir yere sahiptir. Altmış yılı aşkın süren yazma serüvenine Attilâ İlhan, çok sayıda şiir, roman, öykü ve deneme sığdırmış; eserleri ile bir edebiyatçı olarak toplumu aydınlatmış, bilgilendirmiş; sanatını daima toplum yararına kullanmıştır.

Attilâ İlhan'ın yayımlanmış on iki romanı bulunmaktadır. Yazarın romanları sırasıyla şunlardır:

> Sokaktaki Adam, Zenciler Birbirine Benzemez, Kurtlar Sofrası, Bıçağın Ucu, Dersaadet'te Sabah Ezanları, Sırtlan Payı, Yaraya Tuz Basmak, O Karanlık'ta Biz, Fena Hâlde Leman, Haco Hanım Vay, Allah'ın Süngüleri Reis Paşa, Gâzi Paşa.

Son romanı olan *Gâzi Paşa* yazarın ölümünden sonra Attilâ İlhan Kültür ve Sanat Vakfı tarafından 2006 yılının Ocak ayında yayımlanmıştır.

Attilâ İlhan, romanlarında, yakın tarihimizin Mondros Mütarekesi ile başlayan ve 27 Mayıs İhtilâli'ne, hatta 12 Mart Muhtırası'na uzanan aşağı yukarı altmış yıllık bir dönemini sorgular; Türk milletinin yaşadığı bu önemli siyasal ve sosyal olaylar ile bunların bireyler ve toplum üzerindeki sonuçlarını tartışır. Onun romanlarında başlangıçta kendisine yabancı olan, içinde bulunduğu durumu kavrayamayan kişilerin veya toplumun gerçekle yüzleşmesi vardır. Söz gelimi *Kurtlar Sofrası*'nda Ümid, *Bıçağın Ucu*'nda Suat, *Yaraya Tuz Basmak*'ta Demir, *O Karanlık'ta Biz*'de Ahmet Ziya, *Dersaadet*'te *Sabah Ezanları*'nda Neveser, *Sırtlan Payı*'nda Miralay Ferid, *Fena Hâlde Leman*'da Leman ve *Haco Hanım Vay*'da Haco ve Dr. Feridun Hakkı kendi gerçekleri ile yüzleşirler ve bunun sonucunda da yaşama bakış açıları, dünyayı algılayış biçimleri değişir. Bazı romanları ise bireyin ya da toplumun değişim sürecinin son aşamasından başlar ve geriye dönerek söz konusu değişimi doğuran etmenleri tartışır.

Attilâ İlhan'ın Romanları

Sokaktaki Adam, toplumla ve kendisiyle çelişen, aradığı mutluluğu ve iç huzuru bir türlü bulamayan, bu arayışla üniversite öğrenimini yarıda bırakıp gemilerde kamarotluk yapan Hasan'ın öyküsünü anlatır. Hasan, büyük bir açmaz içindedir ve ne kendisiyle ne de çevresiyle bir türlü barışıp uzlaşamaz. Kaybedeceği hiçbir şeyi olmayan -olmadığını düşünen- Hasan, öğrenimini yarıda bırakır, sevdiği genç kızı ve yaşadığı şehri (İstanbul) terk eder, uzak denizlere açılan gemilerde kamarotluk yapmaya başlar. Hasan ve çalıştığı geminin personelinden bazı kişiler kaçakçılık yapmaktadır. Bu kişilerin yasal olmayan bu işe yönelmelerinin altında ekonomik nedenler yatmaktadır. Oysa Hasan'ın kaçakçılık yapmasının nedeni, bir türlü barışamadığı iç dünyasına bir heyecan, bir değişiklik getirmektir. Hasan ve diğer gemi çalışanlarının yanı sıra romanda bu illegal işin karadaki bağlantılarını sağlayan kişiler de yer alır. Hasan ve

Yakub'un İstanbul'a getirdiği malları Leon, Nubar, Triyandafilos Ahmet ve Meryem aracılığıyla Şevket Nuri adında bir kişi almaktadır. Hasan'ın getirdiği kaçak malları alan bu kişiler, polis tarafından saptanmıştır. Hasan ile iş birliği içinde olan kişilerden bazılarının göz altına alınmasıyla Hasan kendisini de aynı kaderin beklediğini fark eder. Bu nedenle yıllar önce terk ettiği sevgilisi Ayhan'ı -bir daha göremeyeceğini düşünerek- yeniden görmek ister ve Ayhan'ı arar. Yeniden görüşürler ancak Hasan ile Ayhan'ın birbirlerinden beklentileri farklıdır. Üniversitede öğretim elemanı olan Ayhan, Hasan'ın öğrenimini tamamlamasını, denizciliği bırakıp yerleşik bir düzene geçmesini ve kendi yaşamına ayak uydurmasını; Hasan ise Ayhan'ın yaşam tarzını değiştirip kendisine uymasını ister. Ancak Hasan büyük bir çıkmaz içindedir ve istese de Ayhan'ın yaşamına giremeyecektir. Büyük bir hayal kırıklığı içinde olan Hasan, Yakub'la birlikte Beyoğlu'na bir meyhaneye gider. Buradan çıkıp gemiye dönerken kendileriyle ilgisi olmayan bir kavgaya karışırlar ve Hasan bıçaklanır. Alkolün ve yaralanmış olmasının etkisiyle Hasan, olay yerine gelen bir bekçiye kaçakçılık yaptıklarını, bütün suçun kendisinde olduğunu söyler. Hasan, ölmeden önce Yakub'a "*Ölmeyeceğim,... Gidiyorum, o kadar: Babil'den öteye!*" (*Sokaktaki Adam*, S. 231) der. Çünkü Hasan, yaşadığı dünyayı; çürümüşlüğü, her tür iyi değerin kaybolmuşluğu açısından Babil'e benzetip ölümü Babil'in ötesine geçiş olarak nitelemektedir.

Romana adını veren "Sokaktaki Adam" ise hayatın içinde her an her yerde karşımıza çıkan, ezilmiş, sömürülmüş, yoksul vatandaştır. Olayların akışında, kurgusunda Sokaktaki Adam'ın aslında bir yeri yoktur. Sokaktaki Adam; Hasan ve Yakub gibi kolay yoldan para kazanan, can sıkıntısından maceraya atılan insanların yanında, ezilen, hor görülen, yaşamın yükünü omuzlarında taşıyan vatandaşı simgeler, toplumun genel karmaşasını yansıtır. Sokaktaki Adam, Hasan ve diğerlerinin yaptığı kaçak-

çılık hakkında yorum yapmaz. Aslında sahnenin dışında, ama yaşamın içindedir.

Attilâ İlhan, *Sokaktaki Adam*'da bizim toplumsal yapımızda ortaya çıkan ve epeyce ikircikli, yürek ağrıtıcı bir soruna yanaşıyor, tartışmasına başlıyorum, der ve bu konudaki görüşlerini şöyle dile getirir:

> "...Bilindiği gibi kurtuluş savaşı'ndan sonra bizde Batılılaşmak eyilimi başgöstermiş, yeni bir düşünce tarzı, yeni bir sanat, yeni bir ahlâk kurulması için mücadele başlamıştır. Bu mücadele köklü olarak entelektüel plânda yürütülüyor, yeni bir dünya görüşünün toplumsal ve özdeksel yaşama koşullarındaki bir yenileşmeyi izlediği hiç hesaba katılmaksızın, eski kalıba yeni bir boya vurulmak isteniyordu.
>
> Bunun sonucu olarak, özellikle büyük şehirlerde yaşayan orta halli zümrelere bağlı bir kuşak yetişti. Bu kuşak sinemanın, dergilerin, basının da himmetiyle Batı'nın taklidçisi haline geldi. Bu onların henüz o çağı değil de kendi çağını yaşayan toplumsal çevrelerinden ayrılmalarına, onunla çelişmelerine, ona kızmalarına sebep oldu. Bu insanlar kültür düzeylerine göre derece derece soysuzlaştılar; toplum dışı, gerçek dışı, her türlü sapık serüvene elverişli kimseler haline geldiler. Toplumsal çevreleriyle çelişmelerini memleketle bağlarının çözülmesi izledi. Ya korkunç bir kötümserliğin tutsağı oldular, ya da ufalanıp gittiler." (Sokaktaki Adam, S. 14,15)

Sokaktaki Adam, hızlı ve yanlış bir şekilde gerçekleşen Batılılaşmanın eleştirisidir.

Zenciler Birbirine Benzemez adlı roman da tıpkı *Sokaktaki Adam*'da olduğu gibi kendisiyle ve çevresiyle bağdaşamayan bir adamın öyküsü etrafında şekillenir. *Sokaktaki Adam*'da Hasan, kendinden ve bulunduğu çevreden kaçmak için kamarot olmayı seçer; *Zenciler Birbirine Benzemez*'in baş kişisi Mehmed-Ali de benzer bir kaçış içindedir. Mehmed-Ali geçimini sağladığı iş yerini kapatır, nişanlısından ayrılır ve Fransa'ya gider. Mehmed-Ali'nin Paris'te kaldığı otelde tanıdığı farklı görüşten insanların kimi zaman sert, kimi zaman dostane ilişkiler içinde

kendi fikirlerini savunmaları ve hepsinin de kendi ülkelerindeki mevcut düzen içinde yerlerini bulamamaları romanın ilgi çekici yönünü oluşturur. Paris'te bir şekilde bir araya gelen ve romanda birbirine benzemeyen zenciler olarak nitelenen kişiler; Mehmed-Ali, El-Barudi, Yankoviç, Hernandez, Çang, Marie-Te, Nevzat ve İlhan gibi farklı ülkelerden gelen, farklı millîyetten olan kişilerdir. Bunları zenci yapan; mevcut düzene başkaldırmaları, içinde bulundukları toplumla çelişmeleri ve kendilerine dünya görüşleri doğrultusunda istedikleri gibi bir yer bulamayıp mutlu olamayışlarıdır. Romanı ilginç kılan bir başka nokta ise, bu kişilerin hepsinin de kendilerinin ve başka insanların mutluluğunu istemelerine rağmen buna ulaşamayıp iç huzursuzluğu yaşamalarıdır. Bu noktalar, zencilerin aslında birbirine benzeyen yönleridir. Bu kişileri birbirinden farklı kılan ise dünya görüşleri, yaşama bakış açıları ve siyasî düşünceleridir. Bu konu ile ilgili olarak romanda şöyle denilmektedir:

> "Oysa uzaktan bakıldı mı, hepimiz birbirimizin tıpkısıyız sanılabilir. Belki bir bakıma, gerçekten öyleyiz. Ama bir bakıma, kökünden farklıyız. Zenciler gibi. İlk bakışta, bütün zenciler, nasıl birbirinin aynı görünürler? Sanırsın ki, birisini ötekinden ayıracak, özel hiçbir çizgi, hiçbir karakter niteliği bulunamaz. Dışları gibi, içleri de bir ve birbirinin benzeri. Sanırsın ki her zenci, gidip bir geyik vuruyorsa, bunu o kahrolası, o simsiyah açlığını bastırmak zoruyla vuruyor. Başka bir amacı yoktur. Olamaz da! İşte bunu böyle görüvermek, bu görüşe uygun planlı ukalalıkları düzenlemek; öylesine budalaca, öylesine kolay, öylesine lüzumsuz bir şey ki, adamı çıldırtabilir. Zencilerde olduğu gibi. Zencilerden bir tanesini alır, ölçer biçer, tadına bakar; bütün ötekilerini demir bir kuşak insafsızlığıyla kuşatacak, hükümler verirsin. Üstelik, çatılmış bu kesin hükümler çemberi içinde, her zencinin kendisinden, çemberinden ve geleceğinden memnun olacağını; ilkel tanrıların yarı korkulu, yarı saygılı mutluluğuna ulaşacağını sanırsın. İşin tuhaf, en acı tarafı şurası ki, sen ne derece genelleştirmek istersen iste, etrafındaki her şey ve herkes, o derece özelleşir. Bir anda

etrafın, birbirine benzeyen ve kesinlikle benzemeyen noktalardan ibaret, seyrek ve seyyal bir dokumayla çevrilivermiş olur. Senin bütün hükümlerin, bütün hesapların, artık birer ayak bağı, boğaz çengelidir. Çünkü, görünüşteki aldatıcı bütün benzerliklerine rağmen, zenciler birbirine benzemez.

...Her zenci, bir dünyadır. Her zenci, bir evren diye de düşünülebilir. Belki bu dünyaları, bu evrenleri, içten içe birbirine bağlayan, hareketlerini düzenleyen, gizli ya da açık yasalar vardır. Ama bu yasalar, o kadar geniş süreler içerisinde, o derecede usul usul etkilerini gösterirler ki teker teker herkesi, yaşadığı ufak ve miskin zaman parçası içerisinde, bir bakıma onlardan bağımsız düşünebilirsin. İşte o vakit, tam o vakit, özgürlük sorunu üstündesin. Zencilerin birbirine benzememesi, seni rahatsız etmez. Tam tersine sevindirir ve meraklandırır. İşte bu, bizim içimizde, kendimizi İlhan'a benzettiğimiz, Nevzat'a benzettiğimiz tarafımız. ..." (Zenciler Birbirine Benzemez, S. 208,209)

Mehmed-Ali'nin Paris'te aynı otelde kaldığı ve bir anlamda kendisiyle aynı kaderi paylaştığı arkadaşı Yankoviç'in öldürülmesi, romanın sonuç bölümünü etkileyen önemli bir unsurdur. Roman polisiye tarzda kurgulanmadığından bu cinayetin nedenleri, sonuçları ve çözümü üzerinde durulmaz. Ancak bu cinayet, romanda Mehmed-Ali'nin yaşamında yeni bir dönem açtığı için önemlidir. Çünkü Mehmed-Ali, Yankoviç'i arayan ve daha sonra da öldüren adamlar tarafından dövüldükten sonra İstanbul'a dönmekle, Paris'te kalmak arasında bir ikilem yaşar. Sabah kalktığında İstanbul'a dönüp yeniden bir iş yeri kurup, evlenip, gazetelerin mizah sayfalarını okumayı ve eski arkadaşlarını terk edip yenilerini edinmeyi düşünür. Akşam olduğunda ise Paris'in cazibesi onu etkiler. Yankoviç'in ölümü, Mehmed-Ali'nin yaşamını ve düşüncelerini yeniden gözden geçirmesine yol açar ve Hernandez ile Afrika'ya gitme kararı alır. Bu durumda Mehmed-Ali için üç yol belirir: İstanbul'a dönmek, Paris'te kalmak veya Afrika'ya gitmek. Mehmed-Ali'yi bu konuda kesin bir karara varmaktan alıkoyan önemli bir etken vardır, o

da Hilde'ye olan aşkı. Mehmed-Ali, Hilde ile evlenmek, diğer insanlar gibi bir iş ve yuva sahibi olmak ister. Hilde'ye aşkını bir türlü itiraf edemez, ama bu aşk onu İstanbul'a dönmek düşüncesinden caydırır. Geriye Afrika'ya gitmek ya da Paris'te kalmaya devam etmek seçenekleri kalır. Yazar, romanın sonunda Mehmed-Ali'yi ne İstanbul'a ne de Afrika'ya gönderir. Roman, Mehmed-Ali, Nevzat'ın evinden çıkıp Paris sokaklarında yürürken biter. Böylece Mehmed-Ali'nin iki seçenekten hangisine yöneldiği sorusu yanıtsız kalır. Yazar, romanın sonunu, böylesine muğlak bitirerek biraz da okuyucunun hayal gücüne bırakır.

Zenciler Birbirine Benzemez'de olaylar iki farklı zaman ve mekânda geçer. Bu farklı zaman dilimleri bir araya toplanıp kronolojik bir sıraya konulduğunda Mehmed-Ali'nin Paris öncesi ve Paris sonrası yaşamı bir bütünlük oluşturur. Mehmed-Ali'nin Paris'teki günleri ile, geriye dönüşlerle verilen yaşamı hakkındaki bilgiler bir araya getirildiğinde ve kronolojik olarak bir sıraya konulduğunda ortaya bir anlamda biyografik bir roman çıkar. Romanın dikkat çekici bir başka yönünü de post-modern yaklaşımlara rastlanması oluşturur.[1] Yankoviç'in odasında bulunan, Marijah'ın (Yankoviç'in karısı) ve Miletiç'in resmi, tanık oldukları cinayeti anlatır. Ancak, bu örnekten yola çıkılarak Zenciler Birbirine Benzemez'in post-modern bir roman olduğunu söylemek hata olur.

Sokaktaki Adam'da çizilen Hasan tipi, kendisiyle bağdaşamamış, iç huzuru sağlayamamış bir insandır. *Oysa Zenciler Birbirine Benzemez*'in baş kişisi Mehmed-Ali yaşadığı çağ ve bu çağın getirdikleri ile bağdaşamaz. Mehmed-Ali'ye göre 20. yüzyıl bir hayat dramı, bir şehvet oyunudur. Bu nitelendirmede 20. yüzyılın savaşlara, siyasî oyunlara ve huzursuzluklara sahne olması etkilidir.

Kurtlar Sofrası adlı roman gazeteci Mahmud Ersoy'un öldürülmesiyle başlar. Romanın hemen başında öldürülmekle bir-

likte Mahmud Ersoy, Ümid'i kişiliğiyle ve düşünceleriyle etkileyen, Atatürkçü ve aydın kimliğiyle olay örgüsü içinde sürekli olarak okurun karşısına çıkar. Başlangıçta varlıklı bir ailenin iyi eğitim almış; ama yetiştiği çevreye yabancı ve düşman kızı Ümid, nişanlısı Mahmud'un düşüncelerinden etkilenir ve illegal işler yaptığını, dahası bu illegal işleri fark edip kendisi hakkında haber yapmak üzere olduğu için Mahmud'u öldürttüğünü öğrendiği babasını polise ihbar eder. Böylece Ümid, varlıklı bir ailenin şımarık ve yaşadığı topluma yabancı olan genç kızı tipinden vatansever ve şuurlu bir gazeteci tipine ulaşır. Roman, Ümid'in bu değişim çizgisi ve iç çatışması üzerine kuruludur. Hayli kalabalık bir kişi kadrosuyla oluşturulan roman, Ümid ile gazeteci Mahmud'un mutlu sonla bitemeyen aşkından hareketle 27 Mayıs İhtilali öncesi yaşanan siyasal ve sosyal koşulları, ülkeyi bu dramatik olaya götüren nedenleri tartışır. *Kurtlar Sofrası* 27 Mayıs öncesi toplumsal durumu çok geniş bir açıdan ele alır. Romanda Ümid'in babası ve adamları aracılığıyla iş çevreleri; Gilda ve Rejisör İhsan ile sinema sektörü; Akın ile yozlaşmış gençlik; Hüsnü Faik ile basın çevreleri; Zehra ile eğlence dünyasının, kişileri yalnızlığa ve mutsuzluğa iten olumsuz yönleri; İbrahim ile illegal işler yapanların karanlık dünyaları gündeme getirilir. Bu adı geçen çevrelerden hangisine ait olursa olsun, hemen tüm roman kişilerinin yaşamla bağdaşamadıkları, iç huzuru ve mutluluğu bulamadıkları görülür. Hepsinin de hayalleri, umutları vardır; ancak hemen hepsi de bir şekilde yaşamın olumsuz, çirkin yüzüyle karşılaşmış mutsuz insanlardır.

Kurtlar Sofrası da sinematografik bir roman yapısı gösterir. Nitekim senaryolaştırılmış.

Bıçağın Ucu'nda da ülkeyi 27 Mayıs'a götüren gelişmeler ve aydınların durumu tartışılır. Ancak bu romanda hareket noktasını Suat'ın iç huzursuzlukları oluşturur. Suat, kendi iç dengesini kuramamanın verdiği bunalımı, ülke ve aydınlar da siyasal

ortamın açmazlarını yaşamaktadırlar. Suat'ın iç huzursuzluğu onu intihara sürükler. Siyasal ortamdaki gerginlikler ise ülkeyi ihtilâle götürür. Romanda olaylar, 1960 yılının ilk beş ayında geçer ve 27 Mayıs 1960 günü son bulur.

Varlıklı bir ailenin, iyi eğitim almış kızı olan Suat, yine kendisi gibi varlıklı bir ailenin oğlu olan Halim Hacıbeyoğlu adında bir tiyatrocuyla evlidir. Suat, evliliğinde aradığı mutluluğu bulamamış, iç dünyası karışık, genç bir kadındır. Annesine duyduğu öfke ve siyasî görüşleri onu, ait olmadığı - ait olduğunu sandığıdar gelirli bir yaşamın içine sürükler. Halim de çeşitli nedenlerle anlaşamadığı ailesinden maddi destek bulamaz ve ekonomik sıkıntılar içindedir. Çiftin arasındaki problemlerin kaynağı ilk bakışta maddi sıkıntılar ve Halim'in bir insan olarak zaaflarının bulunması gibi görünmekle birlikte asıl neden farklıdır. Gerçekte Suat'ın eşcinsel eğilimleri vardır. Ancak başlangıçta Suat da bu eğilimin farkında değildir. Suat'ın bu yönünün açığı çıkmasını Matmazel Raşel sağlar. Suat, annesi Hayrun'u eşcinsel olduğu için kınamakta, onunla görüşmeyi reddederek bir anlamda cezalandırmaktadır. Yazar, Suat'ın karşısına Matmazel Raşel'den önce Nadejda'yı çıkarır. Suat'ın mürebbiyesi olan Nadejda da eşcinsel bir kadındır. Bazı gecelerde henüz bir çocuk olan Suat'ı yanına alarak onunla birlikte uyur. Bu, Suat'ın cinsel tercihi üzerinde belirleyici olan birinci adımdır. İkinci adımı ise Suat'ın, annesi ile Nadejda'yı bir gece uygunsuz bir durumda görmesi oluşturur. Bu olaydan sonra Suat, annesine karşı öfke, içten içe de eşcinselliğe karşı kin duymaya başlar. Matmazel Raşel'i de bu yüzden kınar. Tüm bunlar Suat'ın eşcinsel yönünü hazırlayan etmenlerdir. Yazar, Suat'ın geçmişine dönerek bilinç altına yerleşen unsurları verip Suat'ın niçin eşcinsel eğilimleri olduğunun altını çizer. Bu açıdan bakıldığında roman psikanalist yöntemle yazılmıştır denilebilir.

Romanın en çarpıcı bölümünü, Suat'ın iç dünyasında fırtınalar kopmasına neden olan olay ile Üsteğmen Demir'in Kore'de vurulduğu anın iç içe anlatıldığı satırlar oluşturur. Bir geriye dönüş bölümü olan bu kısımda Suat lise son sınıf öğrencisi, Üsteğmen Demir ise Kore'de savaşan bir Türk subayıdır. Suat, lise bitirme sınavlarına hazırlanmak üzere eve geldiğinde bir gece annesi ile dadısı Nadejda'yı uygunsuz bir biçimde görür. Tam o anda Üsteğmen Demir, komutasına verilen askerlerle birlikte Hantan Çayı civarında çarpışırken yaralanır.

Suat, ikiye bölünmüş iç dünyası için bir çözüm arayışı içindedir. Yıllarca, annesinden eşcinsel olduğu için nefret etmiş, onunla görüşmeyerek bu sorundan kaçarak kurtulmaya çalışmış; ama sonunda kendi iç dünyasında, annesi ile aynı noktada birleşmiştir. Bu çelişki Suat'ı rahatsız eder. Bir türlü çözüm bulamadığı bu sorundan, intihar ederek kurtulmaya karar verir. Bir gece mutfaktan bir bıçak alarak salona geçer. Bıçağın ucunu göğsüne dayar. Hiç beklemediği bir şekilde duyduğu müthiş acı nedeniyle intihar edemez. İşte o anda korkaklığı yüzünden hayatını gönlünce yaşayamamış olduğunun, ölmeyi de aynı nedenden dolayı başaramadığının farkına varır. Bu olay karşısında derinden sarsılır ve içinde bulunduğu durumdan utanır. Suat'ın bu başarısız intihar girişimi sırasında komşularının birinin evinden ağır ve heybetli bir müzik sesi gelir. Radyodan Türk Silahlı Kuvvetleri'nin 27 Mayıs saat 03:00'dan itibaren idareyi ele aldığı haberi verilir.

Bıçağın Ucu'nda olay örgüsünün dört önemli olayı, aynı zaman dilimi içinde ve birbirine paralel olarak gerçekleşir. Üsteğmen Demir'in Kore'de vurulması ile Suat'ın, annesi ile Nadejda arasındaki çarpık ilişkiyi görüp ruhunda derin bir yaranın açılması aynı gün ve saatte; Suat'ın intihara kalkışması ve 27 Mayıs İhtilâli'nin olması aynı anda cereyan eder. Suat ve Halim'in mutsuz evliliği etrafında Menderes hükûmetinin olumsuz icra-

atlarından söz edilip ülke yönetiminin bir avuç toprak ağasının eline geçtiği, halkın hâkimiyetteki söz sahipliğini yitirişi söz konusu edilir. Halk arasında beliren hoşnutsuzluk dile getirilir.

Sırtlan Payı, eylemden eyleme atılan, ama belirli bir kuramsal hazırlığı olmadığı için, imparatorluğu batıran, vatanı da son dakikada kurtaran eylem adamlarının dramının romanıdır. Romanın baş kişisi Miralay Ferid'in kişiliğinde Kurtuluş Savaşı yılları anlatılır. Miralay Ferid, *Bıçağın Ucu*'nda da ikinci planda gördüğümüz bir kişidir. Suat'ın dayısı ve Atatürkçü bir emekli subaydır. Miralay Ferid'in ölüm döşeğinde karısına açıklamaya çalıştığı büyük sırrının ana düğümü oluşturduğu bu romanda Millî Mücadele dönemi ile ülkenin 27 Mayıs İhtilâli'nin hemen sonrasındaki çalkantılı siyasal yaşamı aynı düzlemde verilir. Bu roman, yazarın asıl ihtilâlin, Anadolu ihtilâli (Kurtuluş Savaşı) olduğu, 27 Mayıs'ın ise halk desteğinden yoksun bir hareketten ibaret kaldığı savını kanıtlamak istercesine kurgulanır. Ferid Eminönü adlı bir askerin yaşamından iki önemli kesit sunularak Türk milletinin tarihindeki iki önemli olay aktarılır. Binbaşı Ferid, vatanın kurtuluşu için mücadele eden genç bir askerdir ve Anadolu İhtilâli'nin hem tanığı hem aktörüdür. Miralay Ferid ise emekli bir subaydır ve 27 Mayıs İhtilâli'ne yalnızca seyirci kalır.

Sırtlan Payı, Bıçağın Ucu adlı romanın bir anlamda devamıdır. *Bıçağın Ucu*, 27 Mayıs 1960 gecesi son bulur, Haziran ayı anlatılmaz. *Sırtlan Payı*'nda ise 1960 yılının Temmuz ayından itibaren ihtilâl sonrası yaşananlar anlatılmaya başlanır. Bir askerin yaşamının muhasebesi niteliğindeki bu romanda Miralay Ferid, yıllarca eşi Ruhsar'dan sakladığı, içini kemiren büyük sırrını söylemekle söylememek arasında bocalar. Tüm yaşamı boyunca yaptığı iyi ve kötü işleri düşünür. Mülâzım İhsan'ı (Ruhsar'ın ilk eşidir ve cephede savaşırken ölür.) Hamsin Vahası'nda İngiliz ateşinden kurtarmadığı için kendini suçlu hisseder. Buna karşılık, düşman çizmesi altındaki Anadolu'nun kurtuluşu için mücadele edip

Türklere öngörülen "sırtlan payı"na razı olmayışını ise işlediği bir sevap olarak niteler. Miralay Ferid, Mülazım İhsan'ın ölümünden sorumlu olduğu gerçeğini, uzun yıllar içinde sakladığı bu sırrı eşi Ruhsar'a açıklayamadan ölür.

Sırtlan Payı, bir aksiyon romanıdır. Bu roman, yazarın, bir başka roman kişisi Ahmet Ziya aracılığıyla Binbaşı Ferid ve nesline atfettiği "Aksiyon vardı, fikir yoktu." tanımlamasını doğrular niteliktedir. Siyasal ve sosyal olaylar, fikrî düzlemde tartışılmaz, yaşanır.

Yaraya Tuz Basmak, ön planda idealist, kahraman olma hayalleriyle dolu bir Türk subayı olan Yüzbaşı Demir Çukurcalı'nın büyük hayallerinin ve umutlarının yok oluşunu, arka planda ise Türkiye'nin Kore Savaşı'nda yer alma nedenlerini tartışan bir romandır. Demir Kore'ye giderken Üsteğmen rütbesinde, büyük ve kahraman bir asker olma hayalleri içinde, hayatı ve daha önemlisi kendini yeterince tanımayan genç bir subaydır. Kore'ye gönderilen Türk Tugayında görevlendirildiğinde savaşı kazanmayı, muzaffer olmayı düşler. Savaşta büyük başarılar gösterecek belki de madalya ile ödüllendirilecektir. Kore'ye bu düşler içinde giden Demir, cephede savaşın korkunç ve acımasız yüzüyle tanışır. Kore'de Türk Tugayının nasıl yok olduğunu görür. Kendisi de bir baskın sırasında yaralanır ve günlerce hastanede kalır. Tanık olduğu savaş ve yaşadıkları, onun dünyasını alt üst eder, yaşama bakışı değişir. Savaşa muzaffer bir komutan olma hayaliyle giden Demir iç dünyası çökmüş, psikolojisi bozulmuş, yarım bir adam olarak ülkesine döner. Bu hezimetin sorumlusu olarak Menderes Hükûmetini görür. Ruhen yaralıdır ve bu yarayı iyileştirecek olan ise bir çok Türk askerinin ölümünden sorumlu tuttuğu Menderes Hükûmetinin yönetimine son vermektir. Yüzbaşı Demir, 27 Mayıs İhtilâli'ni hazırlayan subaylar arasında yer alır ve böylece amacına ulaşır. *Yaraya Tuz Basmak*, hem ihtilalin oluşunu hem de ihtilal sonrası yaşanan-

ları (Millî Birlik Komitesinde görülen çekişmeleri, vb.) anlatır, tartışır.

Kurtlar Sofrası'nın inandığı doğrular uğruna babasını bile ele vermekten çekinmeyen tipi Ümid Keleşoğlu, bu romanda gazeteci Ümid Ersoy adıyla olaylar içindeki yerini alır. Ümid Ersoy, Yüzbaşı Demir'in yaşama bakış açısını, dünyayı algılayış biçimini değiştirir; siyasî konularda belli bir hareket tarzı edinmesini sağlar. Yüzbaşı Demir'in düşüncelerinde ve yaşamındaki değişimin bir başka nedeni de Kore gazilerinin durumudur. Kore gazilerinin iyileşmesi güç yaralar almış olan ruhları; geri döndüklerinde kendileriyle ve toplumla bağdaşamayışları; umutlarını, hayallerini, yaşama arzularını yitirmişlikleri Demir'i etkiler. Tüm bunların yanı sıra tesadüfen bulduğu, annesine ait mektuplar da Demir'in iç dünyasını alt üst eder. Çünkü bu mektuplardan çok sevdiği ve kendisine örnek aldığı amcasının annesine duyduğu gizli aşkı öğrenir. Ardından Ümid ile evlenmeyi düşündüğü Suat arasındaki sıra dışı arkadaşlığı fark eder. Sevdiği insanlara duyduğu güven sarsılan, inandığı tüm değerleri yitiren Demir için hayat, artık büyük bir yalandır ve olup biten her şey bir aldatmacadır. 27 Mayıs İhtilâli'nden sonra yaşanan siyasal gelişmeler, Millî Birlik Komitesi'nin durumu Demir'in bir kez daha aldatılmışlık, aldanmışlık duygusuna kapılmasına yol açar. *Yaraya Tuz Basmak*, savaşın insanlara, milletlere yaşattığı acıların romanıdır.

Dersaadet'te Sabah Ezanları, İttihat ve Terakki Partisi üyesi Abdi Bey ile ailesinden hareketle işgal altındaki Osmanlı payitahtının durumunun ve Anadolu'daki direniş hareketinin romanıdır. Bir yanda İzmir'in işgalini kutlamak üzere partiler veren azınlıklar ile onlarla iş birliği içinde olan, yönetimin başka bir devletin mandasına bırakılmasını savunan Batı hayranı Türklerin, öte yanda yurdu kurtarma telaşı içindeki aydınların ve askerlerin durumu anlatılır. 31 Mart Vakası, İttihat ve Terak-

kiciler arasındaki iç çekişmeler, İstanbul'da baş gösteren veba salgını ve sosyalist hareketin Osmanlı'da nasıl doğup geliştiği, yandaş bulduğu meselesi üzerinde durulan diğer konulardır.

Roman, *Dersaadet'te Sabah Ezanları* adını Abdi Bey'in eşi Neveser'in genç kızlık hayallerinin yıkılışından alır. Neveser, baba evinde duyduğu ezan seslerini evlendikten sonra bir daha duyamayacaktır. Neveser, Münif Sabri ile buluştukları gecenin sabahında Perapalas'taki odada ezan sesleri ile uyanır. Genç kızlığından beri, ezan sesi ile uyanmadığını fark eder. Ne Abdi Bey'in ailesine ait olan ve evliliklerinin ilk yıllarında kaldığı Selanik'teki yalıda, ne İstanbul'da İttihat ve Terakki Apartmanı'ndaki dairesinde ne de Davos'ta geçirdiği yıllarda ezan sesi duymadığını düşünür. Yıllar, onun belleğindeki ezan seslerini adeta silmiştir. İşgal altındaki Dersaadet'te ezan sesleri ile uyanmak yüreğini parçalar. Ardından Dersaadet'in Türk'e ait olduğunu kanıtlayabilecek, ezan sesinden başka bir şey kalmadığını düşünerek dehşete kapılır, içini korku kaplar. Boğaziçi'ndeki düşman zırhlılarının, sokaklarda gördüğü düşman subaylarının karşısında ülkenin hâlâ Osmanlı'ya ait olduğunu anlatan tek unsur, ezan sesleridir. Romantik bir karaktere sahip olan Neveser, bir halk kahramanı olduğunu sandığı Abdi Bey ile görücü usulü ile evlenir. Zaman içinde Abdi Bey'in gerçek yüzünü tanır. Eşinin korkak, sinsi ve ikiyüzlü kişiliği, Neveser'i hayal kırıklığına uğratır. Bunun yanı sıra Abdi Bey'in gece hayatının oluşunu ve kendisini aldattığını öğrenmesi ile mutsuzluğu daha da artar. Neveser, Abdi Bey ile evlenmekle yaptığı hatanın bedelini ağır öder. Mutsuz evliliği, verem hastası olmasına yol açar. Aradığı asıl kahraman, mert erkek tipinin yıllar önce reddettiği Münif Sabri oluğunu anladığında ise çok geçtir. Yıllar sonra bulduğu bu büyük aşk, yurdun düşmandan kurtulması için çalışan, Anadolu'daki direnişe destek veren Münif Sabri'nin işgal güçlerince öldürülmesiyle yarım kalır. *Dersaadet'te Sabah Ezanları*'nda

Neveser ile Münif Sabri'nin aşkı çevresinde işgal İstanbul'unun siyasal çekişmeleri, gizli istihbarat servislerinin oyunları, şehrin değişen çehresi, sarayın işgal karşısındaki tutumu anlatılır.

Dersaadet'te Sabah Ezanları, Osmanlı Devleti'nin son yıllarını ve işgal altındaki İstanbul'u konu edinirken, ***O Karanlıkta Biz*** II. Dünya Savaşı yıllarını ele alır. Romanın baş kişisi, Neveser'in ağabeyi Ahmet Ziya'dır. *Dersaadet'te Sabah Ezanları*'nda sosyalizmi öğrenmeye, tanımaya çalışan ve siyasal görüşleri bu yolda ilerleyen bir genç olarak gördüğümüz Ahmet Ziya, *O Karanlık'ta Biz*'de sosyalist hareketten soğumuş olgun bir adam olarak okuyucu karşısına çıkar. 1927 yılı siyasal olayları anımsatılarak Ahmet Ziya'nın tutuklanması ile sosyalist hareket içindeki yeri ve onu hareketten soğutan nedenler ele alınır. Nâzım Hikmet'in tutuklanması ve dönemin siyasal çekişmeleri anlatılır. Geriye dönüşlerle Ahmet Ziya'nın, KUTV yılları, sosyalist hareket içindeki arkadaşları ve yaşamı sorgulanır. Roman, Ahmet Ziya'nın tutuklanışı ile son bulur. Romanın adının nereden geldiği ve neyi ifade ettiği Ahmet Ziya'nın yeğeni Doğan'ın tutuklanmasıyla açıklığa kavuşur. Doğan'ın tutuklandığı haberini alan Ahmet Ziya, "*– ...dünya ateşler içinde, Türkiye harbin ve faşizmin karanlığından geçiyor; o karanlıkta biz, istikbalin ateş böcekleri, bir arada durmalıyız; halkın yolunu aydınlatabilmeye, gücümüz ancak yeter; lüzumsuz gayretkeşliklere düşüp, böyle sağa sola savrulursak, korkarım...*" der (*O Karanlıkta Biz*, S. 381). Böylece Ahmet Ziya, baştan beri onaylamadığı, Doğan'ın sivri dilli makalelerinin ve *Yankı* dergisinin gösterdiği faaliyetin ne denli gereksiz olduğu, asıl siyasî mücadelenin bu yolla yapılamayacağı tezini kanıtlamış olur. Ahmet Ziya, Doğan ve diğerleri, savaşın ve siyasal kaosun karanlığında çırpınan Türkiye'de geleceği aydınlatacak olan ateşböcekleridir. Yapmaları gereken ise birlik olmak, dağılmamaktır. Ahmet Ziya'nın bu sözleri romanın tezini de ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra romanda Ahmet

Ziya ve Elke aşkından hareketle gizli istihbarat servislerinin o yıllarda İstanbul'da yaptıkları faaliyetler üzerinde durulur, sosyalizmin bir irdelemesi yapılır.

Fena Hâlde Leman cinsel kimliğini oturtamamışlık ve bunun doğurduğu iç çatışma üzerine kurulu bir romandır. Cinsel kimliği ile fiziksel kimliği bağdaşmayan kişilerin yaşamının ve iç dünyalarındaki açmazların ele alındığı bu romanda, arka planda 12 Mart Muhtırası ve bunun getirdiği siyasal karışıklık aktarılır.

Leman, zengin Türk bir iş adamının Fransız eşidir. Romanın başında bir iş kadını olarak magazin gazetecilerinin dikkatini çeken bir kişi şeklinde tanıtılır. Bir gazeteci, Leman hakkında araştırma yapmak ister ancak bu, Leman tarafından engellenir. Yıllar sonra, Leman bir trafik kazasında ölür ve terekesinden gazeteciye verilmek üzere hazırlanmış bir metin çıkar (*Fena Halde Leman*, S. 47-48). Leman, kendi hakkındaki gerçekleri yine kendisi aktarmak istemiştir. Leman'ın gazeteciye verilmek üzere yazdığı bu metin, romanın asıl aksiyon bölümüdür. Romana yön veren ise Yunus Emre'nin *"İlim ilim bilmektir / İlim kendini bilmektir" ve "Bir ben varım, bir de benden içeru..."* dizeleridir.[2] Fena Hâlde Leman, Leman'ın hem kendi gerçeğinin hem de eşi Ekrem'in Paris'te ölümü ardındaki gizi çözüşünün romanıdır. Leman Ekrem'in ölümünün ardındaki gerçeği ararken aslında kendi cinsel kimliğindeki açmazı ve evliliğini yürütemeyişinin nedenlerini öğrenir. Bu gerçeklere varması, Leman'ın zaten karışık olan iç dünyasını tamamen alt üst eder. Paris'te Ekrem'in çevresini, arkadaşlarını, ilişkilerini öğrenmek için tanıştığı ve konuştuğu kişilerden pek çoğu cinsel kimliğinde uyumsuzlukları olan kişilerdir. Kimi erkektir, ama kendini kadın gibi hisseder ve bir takım ameliyatlarla dış gerçeğini, iç gerçeğine uydurmak ister; kimi kadındır, bir erkek gibi giyinip erkek gibi davranarak toplum içinde kendine bir yer bulmaya çalışır. Leman da bu kişilerin etkisiyle erkek giysileri giyip erkeksi davranışlar sergiler.

Ancak sonunda dinlediği, Ekrem'e ait ses kaydıyla içinde bulunduğu durumun ne denli kötü olduğunu anlar. Vicdan azabı duymaya başlar, içinde bulunduğu durumdan çıkmaya çalıştıkça ilişkilerinde daha çok çıkmaza sürüklenir. Romanı ilginç kılan, çarpıcı bir son değil, Leman'ı bu iç dengesizliğe götüren nedenlerdir. Leman'ın huzuru bulamamış iç dünyası, onu erkek giysileri giymeye kadar götüren cinsel karmaşası, korkuları, zayıflıkları anlatılır. Romanın sonuna konulmuş olan SON SÖZ YERİNE başlıklı kısım, romanın özünü vermesi ve Leman'ın iç karmaşasını özetlemesi açısından ilginçtir:

> "Her şey değişir, her şey karşıtını içerir, her şey karşıtına dönüşür." (Diyalektiğin Temel Yasası)
>
> "Her şey hem vardır, hem de yoktur; çünkü her şey akıcıdır, hiç durmadan değişir, hiç durmadan varolur, sonra yokolur." (Heraklitos) (*Fena Hâlde Leman,* S. 267)

Leman bir dişi olarak, karşıtını içerdiği erkek kimliğine bürünmüştür. Romanın diğer kişileri olan Bobby ve Lili de karşıtlarına dönerek biri erkek, diğeri kadın cinsiyetini benimsemiş, diyalektiğin temel yasası gerçekleşmiştir. Her şeyin hem var hem yok olmasına en iyi örnek ise yaşam ve ölümdür.

Haco Hanım Vay askerî doktor Feridun Hakkı'nın kendisini, çevresini, ülkesinin işgalini sorgulaması üzerine kurulu bir romandır. Feridun Hakkı, mutsuz evliliğinden kaçmak için hava değişimi alır ve Şam'a gider. Şam'da geçirdiği günler, yaşadığı olaylar Feridun Hakkı'nın kişiliğinde ve düşünce dünyasında değişiklikler meydana getirir. Şam'dan İzmir'e döndüğünde terhis belgesi doldurur, eşinin ve amcasının isteği üzerine muayenehane açar. Yurdun işgaline ve Anadolu'daki mücadeleye karşı duyarsızdır. Ancak Feridun Hakkı'nın arkadaşı Rüknettin Şahab'ın Teşkilât-ı Millîye içinde faaliyet göstermesi, Defterdar Raci Bey gibi işgalcilerle iş birliği içine giren çıkar çevrelerini tanıması, karısı Maide'nin ülkesinden çok kendini düşünen bencil yapısı ve görüştüğü çevre Feridun Hakkı'yı düşünmeye iter.

Feridun Hakkı üzerinde etkili olan bir başka olay ise Vahanak Mahcubyan'ın Osmanlı topraklarının kurtuluşu için verdiği ölümüne mücadeledir. Olay örgüsünü kuran, vatanın kurtuluşu için savaşanlar ile yalnız kendini düşünenler arasındaki çatışmadır. Feridun Hakkı, bu ikisi arasında bir süre bocalar. Çünkü yıllardır özlemini duyduğu büyük aşkı bulmuş, ancak henüz yaşayamamıştır. Defter Raci Bey'in üç eşinden en küçüğü olan Haco'ya âşık olan Feridun Hakkı, Anadolu'ya geçip vatanın kurtuluşu için savaşmak ister, ancak çok geç bulduğu aşkı ve mutluluğu da yaşamak telaşı içindedir. Haco'nun cinsel kimliğinin karmaşasını öğrenmesiyle büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Onu yaşama bağlayan son ip de kopar. Bunun üzerine Feridun Hakkı, Anadolu'daki mücadelenin içinde yer almayı tercih eder.

Haco Hanım Vay, gerek biçim gerek teknik gerekse kişiler bakımından *Aynanın İçindekiler* dizisinin diğer romanlarına benzememektedir. Ancak, *Aynanın İçindekiler* dizisinde sözü edilip ayrıntılı biçimde işlenmeyen İzmir'in Yunan işgali altındaki günleri bu romanda ele alınır. Yazar, sadece İzmir'in işgalini anlatmakla kalmayıp Suriye, özellikle de Şam'ın Osmanlı mülkünün elinden çıkışını konu edinir.

Allah'ın Süngüleri Reis Paşa, adlı roman İstanbul'un işgali ile başlar. Romanın kişi kadrosunda Mustafa Kemal Paşa, Fikriye, Zübeyde Hanım, Makbule, Halide Edip, İsmet Paşa, Yunus Nadi, Manastırlı Hamdi, Falih Rıfkı, Ali Fuat Paşa gibi yakın tarihimizde önemli yer tutan pek çok isim ve *Aynanın İçindekiler* dizisinin diğer romanlarında çizilen tiplerden bazıları söz gelimi Gülistan Satvet, Rene Lariviere, Benli Panayot, Bilezikli Kalyopi, Miralay Morley, Binbaşı Ferid, Ahmet Ziya, Dr. Melek yer alır. Roman, işgal İstanbul'unu, Salih Paşa Hükûmetini ve işgalcilere karşı Anadolu'nun direnişini, Kuvva-yı Millîye hareketini konu edinir. Romanda Anzavur Ahmet Paşa'nın Kuva-yı Millîye Müfrezesi ile çatışması, Yunan uçaklarının Mustafa

Kemal Paşa ve Millî Mücadele aleyhinde bildiriler dağıtması, TBMM'nin açılması, Mustafa Kemal Paşa'nın Meclis başkanı seçilip hem Meclis hem de hükûmet başkanlığını uhdesine alması ve daha pek çok yakın tarihimizin önemli olayları gündeme getirilir.

Sırtlan Payı işgal altındaki İstanbul'u ve kurtuluş mücadelesini anlatır ve Anadolu'da yaşananlar İstanbul'dan görünüşüyle aktarılır. *Allah'ın Süngüleri Reis Paşa*'da ise kurtuluş mücadelesinin Anadolu yönü anlatılır. Olaylar Anadolu'da geçer. Anadolu'nun İstanbul'a bakışı işlenir. Bu anlamda denilebilir ki, *Sırtlan Payı* ile *Allah'ın Süngüleri Reis Paşa* birbirini tamamlayan iki romandır. *Allah'ın Süngüleri Reis Paşa*, vatanını kurtarmak için savaşan, yalnız ve güçlü bir adamın, Mustafa Kemal Paşa'nın romanıdır. Attilâ İlhan'ın on birinci romanı olan *Allah'ın Süngüleri Reis Paşa*, Mustafa Kemal Paşa'nın 19 Mayıs'ta Samsun'a çıkıp Anadolu'ya geçmesinden sonra Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş aşamasına değin geçen zaman dilimini ve tarihsel olayları kapsar. Yazar, bu romanda tarihsel gerçeklerin kurguya ağır bastığını, etten, kemikten son derece canlı, yaşayan tipler çizdiğini, Atatürk, Fikriye, Zübeyde Hanım gibi gerçek kişileri roman kahramanı olarak aldığını söyler. Bu kişilerin gerek olaylar içindeki yeri, gerekse kişilik özelliklerinin ortaya konulmasında çeşitli kaynaklardan edindiği belgelere bağlı kaldığını belirtir.[3] Bu romanı Mustafa Kemal Paşa ile Latife Hanım'ın evliliğini anlatan Gâzi Paşa izler.

Gâzi Paşa, Attilâ İlhan'ın ölümünden sonra yayımlanan son romanıdır. Yazarın deyimiyle *Aynanın İçindekiler* roman dizisinin altıncı cildinin ikinci kitabı, *Allah'ın Süngüleri Reis Paşa*'nın devamıdır. Nitekim roman, gerek konusu gerek ele aldığı zaman dilimi gerekse teknik özellikleri bakımından *Allah'ın Süngüleri Reis Paşa*'yı izler niteliktedir. *Allah'ın Süngüleri Reis Paşa*'da Mütareke yılları, Osmanlı Hükûmetinin işgal karşısındaki tutu-

mu, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin açılışı gibi devrin önemli siyasî olayları anlatılır. Mustafa Kemal Paşa, Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne başkan seçilir ve Reis Paşa diye anılır. Gâzi Paşa ise Sakarya Meydan Muhaberesi'ni, İzmir'in düşman işgalinden kurtuluşunu anlatır. Savaş alanında kazanılan zaferlerle Mustafa Kemal Paşa, artık Gâzi Paşa'dır. *Allah'ın Süngüleri Reis Paşa*'da olduğu gibi Gâzi Paşa'da da Fikriye yine Mustafa Kemal Paşa'nın yanındadır. Ancak Gâzi Paşa'da Latife de Mustafa Kemal Paşa'nın yaşamındaki yerini almaya başlar. Sakarya Meydan Savaşı kazanılmış, Yunanlılar geri çekilmektedir. Bu sırada Zübeyde Hanım Ankara'da Çankaya'daki köşkte Fikriye ile kalmaktadır ve hastadır. Zübeyde Hanım'a Ankara'nın havası iyi gelmemekte, aslında Zübeyde Hanım Selanik'in özlemini duymaktadır. İzmir'in Yunan işgalinden kurtarılmasından sonra Mustafa Kemal Paşa, İzmir'e gider. İzmir'de bir konakta kalmaya başlar. Bir gün kaldığı konağa Latife Hanım gelir ve yaverinden kurtularak izin almadan Paşa'nın odasına girer. Kendisini tanıtıp ona duyduğu hayranlığı dile getirir. Yunanlılar, İzmir'i terk ederken her yeri yakıp ateşler içinde bırakır. Yangının Mustafa Kemal Paşa'nın kaldığı eve yaklaşması sonucu Latife Hanım, Mustafa Kemal Paşa ve maiyetini evine kalmak üzere davet eder. Mustafa Kemal Paşa ve maiyeti, Uşakiler'in konağına taşınır. Bu arada Fikriye'nin hastalığı da kötüye gitmektedir. Ancak Fikriye tedavi olmayı reddetmekte, doktorların verdiği ilaçları almamakta ve iyileşmesi için gerekenleri yapmamaktadır. Zübeyde Hanım'ın sağlığı da iyi değildir. Zübeyde Hanım'ın sağlığı ve Selanik özlemi düşünülerek İzmir'e götürülmesi uygun görülür. Mustafa Kemal Paşa, Ankara'ya döner ve Zübeyde Hanım'ı İzmir'e gönderir. Bu arada sağlığı iyice bozulan Fikriye de tedavi edilmek üzere Avrupa'da bir sanatoryuma gitmesi konusunda ikna edilir. Zübeyde Hanım İzmir'de Uşakiler'in köşkünde konuk edilir ve Latife Hanım tarafından

büyük bir özenle ağırlanır. Zübeyde Hanım, Mustafa Kemal Paşa'nın eş olarak düşündüğü Latife Hanım'ı,

> "...ana kısmısı, gönül gözüyle görür...öyle görürüm ben de...Bu kız Mustafa'yı...benim çakır Mustafa'mı değil...Mustafa Kemal Paşa'yı ister...mal mülk ister gibi..." diyerek oğluna uygun görmez (Gâzi Paşa, S. 464).[4]

Roman, Gâzi Paşa'nın bir akşam yemeğinde Uşakizade Muammer Bey'in kerimesi Lâtife Hanım ile evlenme kararını açıklamasıyla son bulur.

Gâzi Paşa, adlı romanda da devrin Halide Edip, İsmet Paşa, Refik Halit, Yakup Kadri, Zübeyde Hanım, Fikriye ve Latife Hanım gibi gerçek kişileri yine çok canlı biçimde yerlerini almışlardır. Bu gerçek kişilerin yanı sıra *Aynanın İçindekiler* dizisinden bir çok roman kişisi ile *Kurtlar Sofrası*'nın Atatürkçü ve aydın başyazarı Hüsnü Faik de yine *Birlik* gazetesi muharriri olarak olay örgüsüne dahil edilmiştir. *Allah'ın Süngüleri Reis Paşa*'da olduğu gibi *Gâzi Paşa*'da da bir devrin önemli şahsiyetleri ve olayları kurgunun önüne geçmiştir.

Attilâ İlhan'ın Romancılığı

Attilâ İlhan'ın yaşam öyküsüne bakıldığında, onu edebiyat dünyasına iten ögelerin başında aile çevresinin ve yaşamı boyunca karşılaştığı birtakım sorunların yattığı görülür. Attilâ İlhan, savcılık ve kaymakamlık yapmış bir babanın oğludur. Babası Bedri Bey'in de şiirleri vardır. Babasının memuriyeti nedeniyle aile Anadolu'nun çeşitli yerlerinde kalır. Attilâ İlhan'ın Anadolu'ya gitmesi yaşamı ve sanatı açısından önemli bir dönüm noktası olur. Çünkü Anadolu'yu tanıma fırsatı bulur. Onun için önemli bir başka olay da Balıkesir'e taşınmalarıdır. Henüz ortaokul ikinci sınıf öğrencisi iken burada Nâzım Hikmet'in şiiri ile tanışır. Bu tanışmada hastalanıp revire götürülmesinin ve bu sırada okuması için büyük sınıflardan bir öğrencinin ona edebiyat ders kitabını vermesinin etkisi büyüktür. Çünkü bu edebiyat

kitabında Attilâ İlhan, ilk defa Nâzım Hikmet'in "Yalınayak" şiirini görür. İçinde gezip gördüğü Anadolu'yu bulduğu bu şiir onu allak bullak eder. Nâzım Hikmet'in şiiri ve yakından tanıma fırsatı bulduğu Anadolu'nun yanı sıra Atatürkçülük de onun sanatını besleyen önemli unsurlardan biridir. Bu konuda,

> "...sanatçı aydın, çağının yaşantısını ve psikolojisini sadece gözleyip yansıtacak mıdır? Hiçbir diyeceği, hiçbir bildirisi yok mudur? Vardır, elbet: toplumsal gelişmeler arasında bir vaziyet alması, bu tesbitleri bilincinin aydınlığıyla ışıklandırması gereklidir. Ben de, gerek kendi ülkemiz, gerek bütün dünya yönünden sorunu Atatürkçü bir devrimcilik plânında koymağa; bu girişmenin hem memleket hem de dünya ile ilgili önemli sonuçlarına bir sıra şiirle ulaşmağa çalışıyorum."

diyerek, Atatürkçülüğe verdiği önemi ortaya koyar. (Ümit Yaşar, "40 Yılın 40 Şairi" *Yelpaze*, Ekim 1964)

Attilâ İlhan'ın roman türüne yönelmesinde etkili olan üç unsur vardır: Annesinin okuduğu romanlar, Zekiye Ninesinin anlattığı masallar ve sinemaya olan tutkusu. Annesinin okuduğu romanları o da okur ve başka yaşam tarzlarının varlığını öğrenir. Ninesinin anlattığı masallar sürekli değişmektedir, çünkü Zekiye Nine her anlatışında bu masalları hayal gücüne göre yeniden biçimlendirmektedir. Bundan hareketle Attilâ İlhan da olmayan filmleri, birtakım artistleri kullanarak oynanmış gibi anlatmaya başlar. Ortaokula geldiğinde bilim-kurgu türüne merak sarar. Sinema ve resimli bilim-kurgu eserleri ile ilgilenmeye başlar. İlk romanı olan Merih'e Seyahat, bu ilginin bir ürünüdür. (Çelik, 2002) İlginçtir ki yıllar sonra Attilâ İlhan, Türkiye'de bilim-kurgu türünün gelişmediğini söylediğinde bazı bilim-kurgu yazarlarınca eleştirilip kendisinin bu türle çok geç yaşta tanıştığı suçlamalarına hedef olur. (Arseven, 2004: 57)

Attilâ İlhan çok küçük yaşlarda roman denemeleri yapar. Bunların bir kısmı, sadece daktilo egzersizi olarak kalmıştır. Ancak ciddi roman denemeleri de mevcuttur. *Bir Mahkum Var, Saadet Hepimize Mahsustur, Denize Çıkan Sokak, Harman Zamanı,*

yazdığı ancak yayımlamadığı romanlardır. Yazarla 11 Temmuz 2003 tarihinde yaptığım söyleşide bu romanları neden yayımlamadığını sorduğumda, bunların hepsinde kendisini anlattığını, oysa amacının kendi yaşamını ve iç dünyasını teşhir etmek olmadığını söylemiştir. *Sokaktaki Adam*'ın, kendisini anlatmayan ilk roman olduğunu; ancak okuyucunun, yazarların ilk romanlarında kendisini anlattığı düşüncesi ile hareket ettiğini ve bu romandaki Hasan karakteri ile kendisini özdeşleştirdiklerini belirtmiştir. Rönesans yazarlarından Sir Philip Sidney, *"Tabiatın dünyası pirinçtendir, şairlerinki altından."* der. Attilâ İlhan'ın dünyası romanlarına ne oranda yansımıştır, dış dünyanın aktarımında mimesis ağırlıklı mıdır, sorularının yanıtı arandığında yazarın bu konuda kendinden çok dış dünyayı anlatma gayreti içinde olduğu görülür. Romanlarında çizdiği tipler gerçekte kendi çevresinde rastladığı, tanıdığı birkaç insanın bileşiminden oluşur; ele aldığı konular ise yakın tarihimizi derinden etkileyen gerçek ve önemli olaylardır. Yazar, özellikle *Aynanın İçindekiler* dizisinde yer alan romanlarının başında:

> "Bu kitapta anlatılanların gerçek kişilerle ve olaylarla hiçbir ilgisi yoktur. Onları ben, büyük bir aynanın içinde gördüm. Üstelik ayna dumanlıydı ve olmayan bir şehirde geziniyordu."

ifadesine yer vererek eserlerinin kurgudan ibaret olduğunun altını çizer.

Attilâ İlhan, hem roman türünde eserler veren hem bu tür ile ilgili düşüncelerini ortaya koyan hem de gerektiğinde çekinmeden tartışan bir sanatçıdır. Onun sanat anlayışının temelini "toplumcu gerçekçilik" oluşturur. O, toplumun sorunlarının insanın gerçekleriyle bir arada verilmesinden yanadır. Bu anlayışa göre yazar, ne toplumsal sorunları ne de bu sorunlar karşısında ezilen, çözüm arayışlarına giren insan unsurunu göz ardı eder.

Attilâ İlhan'a göre roman yazarken, "Bireyin, toplumsal ve bireysel diyalektiğini, ona uygun düşen esnek, imgesel ve hareketli bir biçimi romanlaştırmak" gerekmektedir. (Erhat, 1981)

Romancı romanı "bir şeyler anlatan lâf dizisi" olmaktan çıkarmadıkça çağdaş çizgiyi yakalayamaz. Böyle bir roman ilgi görebilir, hatta roman okumayı kahvede gevezelik etmekle karıştıran ilkel okurun sevgilisi de olur ama, roman türüne bir şey katmaz. Bu durumda yapılması gerekeni ise şöyle sıralar:

> "Peki ne yapacaksın, neresinden tutacaksın bu işi? Sanatın genel kuramını neresinden tutmuşsan, orasından; eğer dış toplumsal ya da iç bireysel gerçekten, bunların esthetique deyimlenmesi demek olan imgeye (image) ulaşabilmek, önünde sonunda başarılı bir bileşim yapmayı gerektiriyorsa, romanı, olayların kişilerin konuşmaların yan yana dizildiği, ama olay kişi ve konuşma kalarak dizildiği bir öğeler (elemanlar) bohçası gibi almak düpedüz yanlış; buna karşılık, bütün öğeleri içinde eriten, başlı başına ve kendi kendine yaşamaya yeterli ve yetenekli bir bütün olarak düşünmek doğru." (Sokaktaki Adam, S. 8)

Romancının temel ve büyük görevi, yaratıcılığını bileşim diye tasarlaması ve bileşimini içindeki ögeleri organik olarak eriten bir kişilik bütünü hâlinde gerçekleştirmesidir. Bunun ise zor olduğunu kendisi de belirtir (*Sokaktaki Adam*, S. 9). Kendisinin Türk romanında eksik olanı, imgesel hareketi ve eylemi gerçekleştirmek için çalıştığını; köy gerçekçiliğinin farklı, fakat ilkel ve dokunaklı bir düzeyde kaldığını iddia eder (*Sokaktaki Adam,* S. 11).

Attilâ İlhan'da estetik kaygı ağır basmaktadır. Yazar, yayımladığı ilk roman olan Sokaktaki Adam'dan itibaren her romanında farklı ve Türk edebiyatı için yeni olan bir teknik kullanmaya özen göstermiştir. Özellikle romanlarında görselliği ön plâna almıştır. Sokaktaki Adam ile yazar, edebiyat dünyasında alışılmışın dışında, yepyeni bir roman tekniğine başvurur. Sinematografik roman denemesi şeklinde değerlendirdiği bu romanında birden çok kişinin bakış açısıyla 1950'li yılların İstanbul'u ve kendisiyle ve toplumla çelişen bir adamın iç huzuru arayışı verilir. Birden çok kişinin anlatıcı konumunda olması, zaman-

da geriye dönüşler ve yer yer ileri gidişler ile roman, teknik açıdan dönemine göre yenidir. Yazar, bu ilk romanından sonra hayli eleştiri alır. Attilâ İlhan'ın bir yazar olarak en önemli özelliklerinden biri, ortaya koyduğu edebî eserin aynı zamanda eleştirisini de yapması; ne yaptığının, eseriyle neyi anlattığının açıklamasını getirmesidir. Bu da eserleri ve bundan hareketle kişiliği üzerine bir takım polemiklerin doğmasına yol açmıştır. *Sokaktaki Adam*'dan sonra yazdığı *Zenciler Birbirine Benzemez* ve *Kurtlar Sofrası* da yayımlandığında hayli ses getirir. Yazar gerek bu ilk üç romanında gerekse Aynanın İçindekiler dizisini oluşturan diğer romanlarında toplumsal sorunları, insan unsurunu göz ardı etmeden ve insanı tüm gerçeğiyle yansıtarak irdeleme yoluna gider. Aynanın İçindekiler dizisinin bir özelliği de her romanın, diziye temel olan *Kurtlar Sofrası* adlı yapıtta ilk kez beliren tiplerden birinin bakış açısından veriliyor olmasıdır. Bu durumda, her kitapta Mustafa Kemal Paşa ve Kurtuluş Savaşı ile 27 Mayıs İhtilali başka bir açıdan ele alınmaktadır. Attilâ İlhan'a göre romanın amacı, sorunların çeşitli insanların ve sınıfların bakışlarıyla nasıl yön değiştirdiklerini vurgulamaktır. Bu, genel olarak *Aynanın İçindekiler*'de önemli bir kuraldır.

Attilâ İlhan'ın romanlarında biçim kadar önem verdiği bir başka unsur, içeriktir. O, romanlarını toplumcu gerçekçi bir anlayışla kaleme almıştır. Ancak bu anlayış onu köy romancılarından farklı bir noktaya götürür. Anadolu veya köy romanının revaçta olduğu bir dönemde roman sanatına yönelen Attilâ İlhan, toplumcu gerçekçilik anlayışı ile sosyal hayata ve bu hayatın içinde bireyin yaşama mücadelesine ağırlık vermiştir. Onun romanında hayat, ölüm, kadın erkek ilişkileri, cinsellik, aşk ve sevgi, hayaller, mutluluk, özgürlük gibi temalar, büyük şehirde küçük insanın yaşama mücadelesinin en çarpıcı yönlerini sergilemektedir. Söz gelişi bu temalar içinde Türk romanında kendi-

ne özgü bir üslûpla ve konuyu ele alış tarzıyla bir ilklik arz eden "cinsellik", onun roman sanatında çarpıcı bir yer tutmaktadır.

Yazar, şehir insanının sorunlarını, ülkenin kaderini belirleyen önemli tarihsel olaylarla aynı düzlemde verme yolunu seçmiştir. Bu itibarla ele aldığı konular gerek bireysel, gerekse sosyal ve siyasal nitelikte olsun hep hayatın içinden seçilmiştir. Onun romanlarında ele aldığı konulara bakıldığında hayatın içinde, çağın getirdiği sosyal rahatsızlıkları veya arayışları bulmak mümkündür. İnanç arayışı veya inançsızlık, alkol tutkusu, kaçakçılık, Batı'lı yaşama modası veya gece hayatı bu çizgide karşımıza çıkan en önemli sorunlardır. Yazarın; Kurtuluş Savaşı, Kore Savaşı, 27 Mayıs İhtilâli gibi yakın tarihimizin son derece önemli ve tartışılan olaylarını roman sanatı çerçevesinde irdelemesi ve sorgulaması da dikkate değer niteliktedir.

Attilâ İlhan, romanın sadece bir anlatma aracı olmadığı görüşünü savunarak, içeriği de buna göre düzenlemiştir. Konu bakımından yazarın diğer romanlarından çok farklı bir çizgide görünen *Fena Hâlde Leman*'da da aslında yakın tarihimizin bir başka önemli siyasal olayına değinme söz konusudur. Aynanın İçindekiler dizisinin dışında kalmakla birlikte bu roman, arka plânda 12 Mart Muhtırası'nı esas alması, bu olayın sonucunda bir milletvekilinin ve eşi Leman'ın yaşamının ne denli değiştiğini anlatması bakımından yazarın diğer romanlarıyla tarihsel gerçeklere dayanma anlamında birlik arz eder.

Yazar, romanlarında özellikle de *Aynanın İçindekiler* dizisinde bir takım tezler öne sürmektedir. Yakın tarihimizin önemli toplumsal olayları karşısındaki görüşlerini oldukça cesur bir yaklaşımla ortaya koymaktadır. Görüşlerini ileri sürerken bunların gerçek olduğunu, birtakım belgelere dayandığını kanıtlama yolunu seçmiş ve romanlarında bölüm başlarına, sonlarına ve bazen de aralarına bazı belgeler koyma gereği duymuştur. Başka bir deyişle, ileri sürdüğü görüşleri ispatlamıştır. Bu, yazarın

araştırmaya verdiği önemin ve öne sürülen görüşlerin sağlamlığı konusunda gösterdiği titizliğin bir göstergesidir. Bölüm başlarına konulan belgeler genellikle, olay örgüsündeki gelişmelere okuyucuyu hazırlar niteliktedir. Bölüm sonuna konulan belgeler ise, yazarın romanda gerek satır aralarında gerekse roman kişileri aracılığıyla ileri sürdüğü görüşleri kanıtlayacak biçimde seçilmiştir. Bununla beraber, bölüm aralarına konulmuş olan belgeler (ki bunların sayısı çok değildir), olay örgüsünün akışını bozabilmektedir. Yazar, romanlarında öne sürdüğü görüşlerin ve hemen her kaynakta kolayca rastlanılmayan bu nedenle de toplumun geneli tarafından bilinmeyen bazı tarihsel gerçeklerin, dayanaktan yoksun iddialar olmağını kanıtlamak amacıyla bu yola başvurmuştur.

Yazarın, yakın tarihimizin bu önemli olaylarına bakış açısı dikkate değer niteliktedir. Kurtuluş Savaşı'nı konu edindiği romanlarında ülkenin kurtuluşu için mücadele edenlerin fikir adamı olmaktan çok, eylem adamı olduklarını, bu nedenle de Atatürk'ün ölümünden sonra inkılâpların yarım kaldığı anlayışını savunur. Yazara göre Atatürk, hem bir fikir hem de bir eylem adamıdır. Onun ölümüyle Cumhuriyet ve sonrasında yaşanan değişim yarıda kalmıştır. Atatürk'ten sonra devlet yönetiminde yer alan kişiler bu yenileşmeyi ve değişimi sürdürememiş, ülkeyi tek parti diktasına götürmüşlerdir. Atatürk'ün fikirlerinin, ülke için yaptıklarının gerek çağdaşları gerekse sonraki nesiller tarafından yeterince iyi anlaşılamadığı, bu nedenle de Atatürk devrinde görülen hızlı gelişmenin sürdürülemediği iddiasında bulunur. Attilâ İlhan, Atatürk'ün başarısını "ulusal bileşim" düşüncesine dayandırır.

Attilâ İlhan'ın yakın tarihimizle ilgili olarak ele aldığı konulardan biri de Kore Savaşı'dır. *Aynanın İçindekiler* dizisinde, topraklarımızdan binlerce kilometre uzakta olan ve Türkiye'nin her hangi bir çıkarının olmadığı bu savaş için Türk askerinin

gönderilmesini, çok yönlü olarak eleştirir. Yazara göre savaş, vatan toprağının savunması için ya da ülkeye yönelik bir tehdit varsa yapılmalıdır. Bu nedenle de Türk askerinin Kore'de savaşması, birçok askerin yaşamını yitirmesi veya onulmaz yaralar alarak geri dönmesi ona göre üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur. Yazarın bu konu ile ilgili bir başka iddiası ise, Kore'de Türk askerinin en kötü cephelerde, en kötü şartlar altında savaşa sürülmüş olmasıdır. Ayrıca yazar, 27 Mayıs İhtilâli ile Kore Savaşı arasında bir ilgi kurar ve ihtilâli gerçekleştiren subayların bir anlamda Kore'nin intikâmını almak amacıyla hareket ettikleri iddiasında bulunur.

Attilâ İlhan'ın romanlarında ileriye sürdüğü tezlerden biri de 27 Mayıs İhtilâli'nin Amerika'nın güdümü ile gerçekleştiğidir. Yazar, *Kurtlar Sofrası*'nda 27 Mayıs öncesi siyasal ve sosyal ortamı, ekonomik durumu verir; *Bıçağın Ucu*'nda Adnan Menderes ve hükûmetinin icraatlarını roman kişileri aracılığıyla eleştirir. Yazarın romanlarında Menderes hükûmetinin icraatları ve muhalefet partisinin görüşleri, tez-antitez dengesi içinde verilmez. Genelde roman kişileri, ihtilâlin gerekliliği yönünde görüş bildirirler. Halkın, devleti yönetenlere ve mevcut siyasî duruma tahammülünün kalmayıp bıçağın kemiğe dayandığı anda ihtilâlin gerçekleştiği anlayışı hâkimdir. *Sırtlan Payı*'nda ise, Menderes Hükümeti'ni destekleyip bu yönde görüş bildiren kişiler de yerini alır. Ancak bunlar sayıca azdır ve genelde iş adamlarıdır. Dikkate değer bir başka nokta ise, romanlarda 27 Mayıs İhtilâli sonrası yaşanan olayların da bir eleştirisinin yapılmasıdır. Yazar, *Yaraya Tuz Basmak*'ta ihtilâlin halk desteğinden yoksun olduğunu, bu nedenle de 27 Mayıs'ın bir grup askerin gerçekleştirdiği bir eylem biçiminde değerlendirilmesi gerektiğini savunur. Adnan Menderes'in tutuklanmasının ardından yargılanmasını ve yargı kararından sonra idam edilmesini de eleştirir. Yazar, uzun süren mahkemenin hem yargılanan devlet adamlarını psikolojik

yönden yıprattığı hem de zaten halkın desteğinden yoksun olan bu ihtilâlin siyasî yapıya zarar verdiği anlayışı içindedir.

Attilâ İlhan'ın romanlarında ele aldığı bir başka konu ise, sosyalizmin Türkiye'deki serüvenidir. İlk Sosyalist Fırkasının kuruluşunu, kimlerin bu görüşü benimsediğini, bu ideolojiyi güçlendirmek için yapılan işleri *Aynanın İçindekiler* dizisinde ele alan ve sosyalizmi derinlemesine irdeleyen yazar, bu ideolojiyi savunan bir partinin Türkiye'de oy oranını artırmasının zor olduğunu iddia eder. Ona göre, bu harekete en büyük zararı, yine bu düşüncenin savunucuları vermektedir. *Allah'ın Süngüleri Reis Paşa* da sosyalizmin Türkiye'deki serüveninin bir başka açıdan ele alındığı bir romandır. Bu romanda yazar, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde yapılan, muhalefete ve basına gizli tutulan bir toplantının tutanağından edindiği bir bilgiye dayanarak Mustafa Kemal Paşa'nın Bolşevizm hakkında aslında yeterince bilgi sahibi olmadığı, ancak mevcut siyasî yapıya göre, Avrupa'nın şiddetle karşı çıktığı bir ideolojiyi desteklemenin ülke menfaatine olacağı inancıyla hareket ettiği iddiasında bulunur. Yazarın bu görüşlerinin ve iddialarının ne denli doğru ve sağlıklı olduğu, edebiyatın değil, siyaset biliminin meselesidir. Ancak, şunu da belirtmek gerekir ki Attilâ İlhan, belli olaylar ve konular üzerindeki görüşlerini çekinmeden ortaya koyan ve bunları siyasî ve edebî platformlarda tartışan bir yazardır.

Yakın tarihimize damgasını vuran Kurtuluş Savaşı, 27 Mayıs İhtilâli ve Kore Savaşı'nı romanlarında ele alınırken Attilâ İlhan, bu önemli toplumsal olaylar içinde insanın yerini, karşılaştığı sorunları, aydınların bunlar karşısındaki çözüm arayışlarını bütün gerçekliği ile verir. O, tarihsel gerçeklerin yanı sıra insanın doğasının bir parçası olan cinselliği de romanlarında korkusuzca ele almıştır. *Fena Hâlde Leman* ve *Haco Hanım Vay*, eşcinselliğin Türk ve Avrupa kültürlerindeki yerini ortaya koyar. Leman, bir Türk'le evli Fransız bir kadındır, eşcinseldir. Leman'ın eşi Ekrem,

kayınvalidesi Haco ve Fransa'daki arkadaş çevresi ile ilişkilerini anlatırken yazarın bu konuda objektif bir yaklaşım sergilemeye çalıştığı görülür. Romanda eşcinselliğin yerilmesi veya özendirilmesi söz konusu değildir. Leman, cinsel çetrefilliğinin kıskacında kıvranan bir kadın olarak büyük ruhsal açmazlar içindedir. *Haco Hanım Vay*'da ise, Haco ve kuması "Katır" Müzeyyen eşcinsel kadınlardır. Haco, bilinçli olarak seçmediği bu cinsel karmaşanın içinden bir süre çıkmak için uğraşır, başaramaz ve sonunda durumu kabullenir. Her iki romanda da eşcinsellik ön plânda olmakla birlikte yine ülke gündemini meşgul eden, ülkeyi sarsan siyasî olaylar da romanda yerini alır. *Fena Hâlde Leman*'da 12 Mart Muhtırası, *Haco Hanım Vay*'da ise Suriye'nin Osmanlı topraklarından çıkışı ve İzmir'in Yunanlılarca işgali ile başlayan olaylar anlatılır. Bu iki roman da yayımlandığında yazarın diğer romanları gibi hayli ilgi görmüş, yine eleştirilerin odağı hâline gelmiştir. *Fena Hâlde Leman* ve *Haco Hanım Vay* adlı romanları yazdığı dönemde insanın diyalektiğinin bir parçası saydığı cinselliğin de işlenmesi gerektiğini savunan yazar, yıllar sonra bu konuda öncü olduğundan pişmanlık duyduğunu belirtmiştir. Onu bu konuda pişmanlığa iten, daha sonra birçok roman yazarınca cinselliğin ele alınırken ciddiyetten uzaklaşılması ve yazarın tabiriyle işin sulandırılmasıdır.[5] Attilâ İlhan'ın roman sanatında cinsellik önemli bir yere sahiptir. Bir insanın sosyal durumunu tanımlarken bireysel anlamda cinsel durumunu da özellikle belirtmektedir. (İlhan, 1982) Ona göre, cinsellik ve sosyalizm üzerinde uzun uzadıya durulması gereken konulardır ve Türkiye'de henüz Stalin dönemi yazarlarının sahte burjuva erdemliliği tavrı sürmektedir. Buna örnek olarak Kemal Tahir'in son kitaplarında cinsel konulara yer vermesi üzerine sosyalizmden saptığı eleştirilerine maruz kalmasını gösterir. (İlhan, 1971) İlk olarak *Hangi Seks* adlı kitabında gündeme getirdiği cinsellik konusunda yazar, birtakım korkuları ve kompleksleri olmadığı-

nın altını çizer. Eşcinsellerin bu konu üzerine kompleksleri yüzünden gidemediklerini; eşcinsel olmayanların da ayıp olur endişesi ile konuyu gündeme getiremediklerini belirtir. Kendisinin çok mantıklı bir biçimde bu konu üzerine eğildiğini, Aynanın İçindekiler dizisinde insanları cinsel diyalektikleri açısından da ele aldığını ekler. Bir insanın sosyal durumu ile cinselliğini özellikle bir arada anlatmasına gerekçe olarak insanın cinselliğinden soyutlanamayacağı anlayışını gösterir. (İlhan, 1982) Eşcinsel yazınını savunanlar, bireyin cinselliğini ilk defa gündeme getiren yazarlardan olması nedeniyle Attilâ İlhan'ı kendilerine öncü kabul ederler. Oysa Attilâ İlhan'ın, eşcinselliğe bakışı bilimsel metotlar ve diyalektik açısındandır. Bu konuyu imge üzerine yapılan tartışmalarla özdeşleştirerek şöyle açıklar:

> "...İnsanlar toplumsal çelişkilerden olduğu kadar, kendi çelişkilerinden de etkilenirler. ...Bu, ben şiirde imgeyi savunurken ortaya çıkan 2. yeni olayını andırıyor. Ben imgeyi savunuyordum. İkinci yeniciler imgeyi aldılar, toplumsal özünden soyup biçimsel bir şekle soktular hemen karşılarına çıktım. Benim anlayışıma göre ben kullandığım metodu yüzde yüz geçerli ve herkesin uyması gereken bir reçete diye düşünmüyorum. Bu benim aklıma yakın gelen yapmakta yarar gördüğüm bir şeydir, yanlış olabilir. Bunu birisi çıkar aynı metodu kullanarak yanlış olduğunu ispat ederse kabul ederim. Ama kimse çıkıp bunu diyemiyor, demedi, diyemeyecek de...Diyalektik deyince evren, onun içinde doğa, onun içinde de insanlardır. Diyalektik yöntem ikiye ayrılır; biri diyalektik materyalizm, diğeri tarihi materyalizm. Diyalektik materyalizm yöntemin bütün gelişmelerini inceleyen yanıdır. Tarihi maddecilik ise toplumların gelişmesini inceler. Meseleyi sadece siyasî platformda ele alanlar için tarihi maddecilik önemlidir. Evrensel olanı ciddiye almazlar. Oysa diyalektik evrensel bir metot olduğu için hepsini kapsar. Bu bakımdan cinselliğin kullanılmamasına da, ya da bazılarının yaptığı gibi içeriğinden soyutlanıp kullanılmasına karşıyım." (İlhan, 1981)

Yazar, cinselliğin ayıp sayılıp romanda kullanılmamasına ya da içeriğinden soyutlanıp aşırı biçimde yer almasına karşıdır. O, insanın cinselliğinden ayrı düşünülmemesi gerektiği anlayışındadır. Ancak bu konuda da gerçekçi olunmasının ve bireyin cinsel kimliğinin olduğu gibi verilmesinin gerekliliğini savunur.[6] İnsanın doğasında yer alan cinsellik ve eşcinsellik, Attilâ İlhan ile Türk romanında tabu olmaktan çıkmıştır. Bununla birlikte cinselliğin özellikle de eşcinselliğin sanatçının romanlarında yer yer konunun önüne geçtiği görülür. Bu durum, yazarın insanın her yönüyle ve tüm gerçekliği ile ele alınması gerektiği anlayışının bir sonucudur. Yazar, insanların siyasal ya da sosyal bazı eylemleri yapmasında bilinç altına gizlediği bazı tecrübelerin etkisi olduğu tezini savunmaktadır. Sözgelimi *Yaraya Tuz Basmak*'ta Yüzbaşı Demir'in 27 Mayıs İhtilâli'ni hazırlayan subaylar arasında yer almasının temelinde Kore Savaşı sırasında yaralanmasının doğurduğu bunalım ve bu bunalımın dışavurumu olan iktidarsızlık problemi yatmaktadır. Yine aynı romanda karşımıza çıkan Suat Hacıbeyoğlu tipini intihara sürükleyen, yaşamına son vermeyi düşünecek kadar büyük bir çıkmaza sokan, cinsel gerçeğini kabullenemeyişidir. *O Karanlıkta Biz*'de ve *Aynanın İçindekiler*'in diğer romanlarında rastladığımız Dr. Melek tipi, sosyalizmin savunuculuğunu yapan bir kadındır. Sosyalizmi savunmaya onu iten nedenlerin başında, kadınların serbest hareket edebilmelerini, özellikle de cinsel anlamda özgür olmalarını istemesi gelmektedir. *Sırtlan Payı*'nın doktor hanımı Sevim'i ise tıp eğitimi almaya, toplumda saygın bir yer edinme isteğine götüren iki nedenden biri yine cinselliktir. Fakir bir aileden gelen Sevim, henüz bir çocukken üvey babasından hem dayak yer hem taciz görür. Bu durum, ileriki yaşamında Dr. Sevim'i sadist bir insan yapar. *Fena Hâlde Leman*'da ise Leman Korkut'un cinsel karmaşası, onu Tasavvuf Felsefesi'nin "Bir ben vardır, benden içeri." öğretisine götürür. *Haco Hanım Vay* adlı romanda Dr. Feridun

Hakkı'yı Kurtuluş mücadelesine katılmaya iten, sevdiği kadın olan Haco'nun bir eşcinsel olduğunu öğrenmesi üzerine duyduğu hayal kırıklığıdır. İnsanı bütün gerçeği ile yansıtma anlayışının bir sonucu olarak yazarın eserlerinde yerini bulan cinsellik-eşcinsellik, ele alınış tarzı bakımından yazıldığı dönem romanı için yenidir. Yazarın romanlarında yer yer erotik sahnelere de rastlanmaktadır. Ancak yazarın son iki romanı olan *Allah'ın Süngüleri Reis Paşa* ile *Gâzi Paşa*'da cinsellik konusuna girilmediği görülür.

Attilâ İlhan'ın, romanlarına şahıs kadrosu oluştururken oldukça titiz davrandığı ve belirlediği bir takım ilkeler doğrultusunda hareket ettiği görülmektedir. O insanların cinsiyet, ırk, sosyal durum vb. özelliklerine göre toplum içinde bulunma yüzdelerini göz önüne aldığını belirtmektedir. Kadın ve erkeklerin toplum içindeki yüzdesi aşağı yukarı yarı yarıya ve birbirine eşittir. Romanlarında kadın ve erkek kahramanların sayısı da birbirine eşittir. Eşcinsellerin de toplumda varlığı yadsınamadığına göre romanlardaki yerini alması da son derece doğaldır. Azınlıklar da Türk toplumu içindeki yüzdeleri oranında romanlardaki yerlerini alırlar. Burada yazar, azınlıkların Türklere, Osmanlılık ideolojisine, ülkenin düşman tarafından işgal edilmesine bakış açılarının verilmesinde objektif davranmıştır. Azınlıklar içinde yazarın roman kahramanlarından olan Vahanak Mahçubyan ve Pandikyan Efendi gibi Osmanlılık düşüncesini savunanların yanı sıra yurdun işgaline alkış tutanlar da olmuştur. Bunları ele alırken de yazar, söz konusu yüzdeyi göz önünde bulundurduğunu ileri sürer.[7] Toplumcu bir anlayışı benimsediğine göre yazarın toplumun her kesimini, toplum içindeki yüzde dağılımlarını göz önüne alarak işlemesi hoş bir tutumdur.

Yazar, insanı tüm gerçekliği ile vermek gerektiği anlayışındadır. Bu nedenle roman kişilerinin iç ve dış dünyaları, özlemleri, hayalleri, benlik-kimlik çatışmaları, sosyal çevreleri bütün ayrıntıları ile verilmiştir. Bunların yanı sıra yazar, tipleri oluş-

tururken toplumun yapısını esas alır. Bir toplumda kadınların, erkeklerin ve eşcinsellerin genel nüfusa oranı ne ise romanlarında da aynı yüzdeye bağlı kalır. Bu nedenle romanlarda kadın ve erkeklerin sayısı aşağı yukarı birbirine yakınken, eşcinsellerin oranı genel yüzde içinde daha azdır. Yine azınlıkların roman kişisi olarak seçiminde aynı uygulama görülür. Yazar, azınlıkları ele alırken tarafsız davranmıştır. Azınlıklar içinde, kendini her şeyden önce Osmanlı sayan ve yurdun kurtuluşu için mücadele edenler olduğu gibi, tehciri ileri sürerek Türk ve Osmanlı düşmanlığını savunanlar da vardır. İş adamları, gazeteciler, polisler, yasa dışı yollardan para kazananlar, barlarda çalışanlar, hayat kadınları, hizmetçiler, subaylar ve bir toplumun dokusunu oluşturan tüm meslek sahipleri yazarın romanlarında yerini almıştır. Romanlarında yazar, hemen her düşünceyi savunan kişileri büyük bir kültür mozaiği içinde verme başarısını göstermiştir.

Romanda karakter çizme işini çok önemsediğini belirten yazar, bir karakter oluştururken birçok insandan bir bileşime vardığını söyler. Bu bileşimin giderek bir fizik nitelik kazandığını ve oluşma süreci tamamlandıktan sonra o kahramanın kendisiyle yaşamaya başladığını ifade eder. Hemen her karakterinin tanıdığı, birlikte yaşadığı birkaç tipten oluştuğunun altını çizer. Tanıdığı birinin fiziksel özelliklerini, bir diğerinin cinsel diyalektiğini, bir başkasının sosyal çevresini alarak bir senteze vardığını; ortaya çıkan yeni bireyin kendi kişiliğini ve biyografisini sürdürdüğünü söyler. Roman kişileri içinde bu bileşimin dışında kalanlar da vardır. Bunlardan biri Hayrun tipidir. Osmanlı sadrazamlarından birinin torunu olan ve gerçek yaşamdan alınan bu kişi, Hayrun adı altında tüm gerçeği ile verilmiştir. (İlhan, 1977) Yazar, romanlarında çizdiği bazı tiplerin romanı yazma süreci içinde kendi kontrolünden çıktığını, ancak bu durumdan rahatsızlık duymadığını, tersine memnun da olduğunu belirtir. Ona göre bu tipler artık yaşayan, soluk alan, gerçek kişiler

hâline gelmişlerdir. Bu kişilerin onlara çizdiği kaderi reddedip kendi yönlerini belirlediğini söyler. Kontrolünden çıkan roman kişilerinin başında Ümid, Ahmet Ziya ve Neveser gelmektedir. Rosa ve Raşel Mizrahi'nin de az da olsa kontrolünden çıktığını ekler.[8]

Attilâ İlhan'ın romanlarında oluşturduğu kişiler, genellikle üst sosyo-kültüre mensuptur. Roman kişilerinden pek azı maddî kaygıları olan, geçim derdi ile yoğrulan, yaşam kavgası veren insanlardır. Romanlarda görülen en belirgin özellik, açlık ve yoksulluk içinde çırpınan insanların yer almayışıdır. Sokaktaki Adam'da romanın kişileri denizcilerdir ve kaçakçılık yapmaktadırlar. Bu nedenle de ekonomik sıkıntıları yoktur. *Zenciler Birbirine Benzemez*'de de roman kişilerinin hayatı ve gerçek mutluluğun nerede olduğunu sorgulayan düşünsel ve içsel yanları ağır basmaktadır. *Kurtlar Sofrası*'ndan başlamak üzere gerek *Aynanın İçindekiler* gerekse diğer romanlarında şahıs kadrosunu oluşturan kişilerin çok büyük bir bölümü varlıklıdır. Ümid Ersoy, Mizrahiler, Abdi Bey, Vahanak Mahcubyan, Dr. Sevim, Ahmet Ziya, Dr. Melek, Hayrun, Leman, Haco Hanım ve daha pek çok kişi, son derece zengindir ve ekonomik gücün sağladığı her türlü refah düzeyine sahiptir. Ancak tüm bu kişilerin, yaşamlarında onları mutsuzluğa götüren bir takım eksiklikleri vardır. Söz gelimi Abdi Bey "beberuhi" denilecek kadar kısa ve çirkin, aynı zamanda şehvet düşkünü bir adamdır. Dr. Sevim sadisttir; Haco ise Defterdar Raci Bey ile evlendiğini sanan oysa kuması "Katır" Müzeyyen'e eş olarak seçilen zavallı güzel bir kadındır. Cinsel kimliklerinin, kişilikleri ile birlikte yansıtıldığı bütün bu roman kişilerinin en önemli özellikleri, eylemleri ve öne sürdükleri görüşleri ile yazarın romanlarında vermek istediği iletiyi destekler nitelikte olmalarıdır. Bunların yanı sıra, yazarın romanlarında tipleşme özelliği gösteren kişiler de vardır. *Kurtlar Sofrası*'yla okuyucu karşısındaki yerini alan Athena, Zehra, Gilda, Parlak

Bekir, Yorgaki, Arşavir ve daha birçok bar çalışanı, olaylar ve hayat karşısındaki tutumları ile tipleşme özelliği gösteren kişilerden sadece birkaçıdır. Yine *Kurtlar Sofrası* ve *Aynanın İçindekiler* dizisinde yer alan Seyit Sabri, Zihni Keleşoğlu, Mordohay, Osman Naci Hacıbeyoğlu, İrfan ile sosyete çevresine mensup Olcay, Akın ve Bekirzadelerin gelini gibi birçok kişi tipleşme özelliği gösterir. Yazarın romanlarında şahıs kadrosu oldukça geniş olduğundan hayatın içinden seçilmiş değişik tiplere rastlamak mümkündür. Bununla birlikte Ümid, Hayrun, Dr. Sevim, Ahmet Ziya, Abdi Bey, Leman ve Haco gibi roman kişileri, Attilâ İlhan'ın karakter yaratmadaki ustalığını ortaya koyan güçlü örneklerdir.

Attilâ İlhan, her çeşit insanı romanlarında yansıtmaya çalışırken, çizdiği roman kişilerine birtakım görevler de yüklemiştir. Toplum içinde rastlanılan bazı düşünce kalıpları, roman kişilerince dile getirilmektedir. Sözgelimi, *Sokaktaki Adam* adlı romanda Yakub tipi, kadınlara ilgi göstermenin yanlış olduğunu söyler. Yakub'a göre, kadınlara karşı insanca davranmak gereksizdir; tersine Yakub'un deyimiyle "aygır gibi" davranılmalıdır. Bütün kadınlar kuş beyinlidir; saçları uzun, akılları kısadır (*Sokaktaki Adam*, S. 46). Yazarın ele aldığı siyasî konularda çizdiği kahramanlara kendi görüşlerini aktarttığını görürüz. Ancak özellikle Kore Savaşı ve 27 Mayıs konusunda kendi tezine karşıt, anlamlı bir güç veya görüş bildirmez. Her ne kadar Hayrun tipi Menderes'e haksızlık yapıldığını söylese de Ahmet Ziya tipi 27 Mayıs'ın bir halk devrimi olmadığını ileri sürse de özellikle ihtilâli hazırlayan nedenlerin ağırlıklı olarak verilmesi *Bıçağın Ucu* ve *Yaraya Tuz Basmak* adlı romanları tek yanlı bir bakış açısına götürmüştür.

Tarihsel gerçeklere dayalı romanlarından oluşan *Aynanın İçindekiler* dizisinde savunduğu tezleri, ortaya attığı iddiaları dergi, gazete ve kitaplardan yaptığı alıntılarla, arşivlere dayandırdığı

belgelerle kanıtlar. Buna gerekçe olarak ise, *Aynanın İçindekiler* dizisinin ilk romanı olan *Bıçağın Ucu*'nun yayımlandığında, ortaya attığı bazı iddiaların mesnetsiz olduğu eleştirilerine bağlar. Bu tarz eleştirilere meydan vermemek amacıyla diğer romanlarında iddialarını belgelere dayandırma yoluna gider.

Attilâ İlhan'a göre roman okuru aynı zamanda televizyon seyircisidir ve yazar bu durumu göz ardı etmemelidir. Sinemaya esir olmadan, sinemanın getirdiği bazı estetik yöntem ve olanakları öteki sanat dallarına uygulamalıdır. (İlhan, 1967) Bu nedenle onun romanlarında görsellik ön plândadır ve o, romanlarını tıpkı bir sinema senaryosu gibi yazmıştır. Yazar, birçok romanın aksine kendi romanlarının anlatma romanı değil, gösterme romanı olduğunu iddia eder. (Hızlan, 1999) 20. yüzyılda iletişim olanaklarındaki büyük gelişmeler ve görsel atılımlar nedeniyle Attilâ İlhan, 19. yüzyıldan farklı bir roman tekniği kullanılması gerektiğini savunur. Bunu sağlamak için iki yol önerir. Birincisi, bu yeni olanakların romandan aldıklarını atarak romanı kendisine kalan çok az şeyle başarmaya çalışmak; ikincisi, tam tersine yeni beliren olanakları romana uygulayarak onu çağdaşlaştırmak. Birinci yolun Fransız Yeni Romanı tarafından denendiğini ama kitlelere ulaşamadığını belirterek ikinci yolun yüzyılın başından beri büyük romancılar tarafından uygulandığını söyler. İkinci yol başarılı olduğundan, buna yönelinmesi gerektiğini düşünerek romandaki yaklaşımının kaynağını bildirir. 19. yüzyıl roman yapısından farklı; sinema, televizyon, telsiz, bilgisayar dünyasının insanlarına seslenen bir öyküleme, bir teknik, bir biçim bileşimi gerektiren bu tarzdan Türk romanını hayli uzak bulduğunu belirtir. Türk romanının 19. yüzyılda donup kaldığını iddia eder ve romanda çağdaş çizgiyi izlediğini ifade eder. *Sırtlan Payı, Bıçağın Ucu* ve *Kurtlar Sofrası* adlı romanlarının çağdaş roman tekniğiyle yazıldığını söyler. (Eroğlu, 1975)

Olay örgüsü, Attilâ İlhan'ın romanlarında basit kuruluşlar üzerine değildir. Ele aldığı konular çerçevesinde olay örgüsü karmaşık bir yapı gösterir ve gerilime, çatışmaya dayalıdır. Bu çatışma genellikle kişiler arası ilişkilerde yaşanır. Çatışmanın çıkış noktasını ise genelde siyasî görüşler ve kimlik-cinsellik oluşturur. Bu çatışmadan yararlanarak yazar, belli konulardaki dünya görüşlerini aktarır. Yazarın ilk romanı olan *Sokaktaki Adam* ile son iki romanı *Allah'ın Süngüleri Reis Paşa* ve *Gâzi Paşa* görsellik bakımından benzerlikler gösterir. Yazar, her üç romanın kurgusunda da sinema sanatının yapısal özelliklerini esas almıştır. Sokaktaki Adam da *Allah'ın Süngüleri Reis Paşa* ve *Gâzi Paşa* da kurgu ve roman tekniği açısından sinemaya yatkındır. Ancak son iki romanında yazar, tarihsel gerçeklere bağlı kalmış ve kurmaca dünya yerini, gerçek dünyaya bırakmıştır. Yazarın, *Bıçağın Ucu, Sırtlan Payı, Yaraya Tuz Basmak* ve *Dersaadet*'te *Sabah Ezanları* adlı romanları da konularını yakın tarihimizin önemli olaylarından almaktadır. Ancak bu eserlerde tarihsel gerçekler, romanın kurmaca dünyasında yeniden biçimlenmiştir. *Allah'ın Süngüleri Reis Paşa* ve *Gâzi Paşa* adlı romanlarda görülen bu eksiklik, konunun doğrudan, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin açılışı öncesi ve sonrası yaşanan siyasî olayları ele almasından ve roman kişilerinin başta Mustafa Kemal Paşa, Fikriye, Latife Hanım ve Zübeyde Hanım olmak üzere dönemin önde gelen isimlerinden seçilmesinden kaynaklanmaktadır. Gerek konu gerekse roman kişileri, yazarı kendi yarattığı yeni ve bambaşka bir dünyayı anlatmaktan alıkoyup bir dönem Türkiye'sine ayna tutan bir yönteme götürmüştür. Attilâ İlhan'ın bakış açısı, bu dönemin tarihsel gerçeklerini ve olaylarını işleyen diğer yazarlara göre farklılık göstermektedir. Yazar, yalnızca Kurtuluş Mücadelesi'ni anlatmaz, aynı zamanda Bolşevik hareketin o dönemde içinde

bulunduğu durumu, gelişimini ve Mustafa Kemal Paşa'nın bu konudaki düşüncelerini de aktarır.

Attilâ İlhan için romanda ayrıntılar önemlidir. Yazar, mekânlar konusunda da hâyli titizdir. Romanında geçmesini tasarladığı bir ev veya konak varsa önce ona benzer bir mekânı arayıp bulur. Düşündüğü gibi bir yapı bulamadığında ise birkaç yapıyı kafasında birleştirip onun plânını çizer. Roman kişilerinin yaşadığı mekânların kendisi için önemli olduğunu, bu mekânların kendi kafasında belirmediği takdirde okuyucunun gözünde canlanamayacağı fikrindedir. Mekânları, olayları destekleyecek biçimde ve çizdiği tiplerin sosyal yaşamına uygun olarak seçmektedir. Roman kişilerinin, yaşam tarzlarını, psiko-sosyal yönlerini vermede olay örgüsü için gerekli atmosferi hazırlamada mekânlardan yararlanır. Kendisi ile yapılan söyleşilerde yazar, mekân konusunu çok önemsediğini, romanı kurgularken olayların geçmesini düşündüğü bir yeri, bir evi ya da bir odayı en ince ayrıntısına kadar plânladığını ve bu mekânları olay örgüsünü desteklemesi açısından ayrıntılı biçimde betimlediğini belirtmiştir. Romanlarının incelenmesi sonucunda yazarın bu iddiasında haksız olmadığı görülmüştür. *Aynanın İçindekiler* dizisinde Mizrahilerin yalısı, *Yaraya Tuz Basmak*'ta Suat ve Halim Hacıbeyoğlu çiftinin evi, *Fena Hâlde Leman*'da Ekrem'in Paris'teki evi, *Haco Hanım Vay*'da Vahanak Mahçubyan'ın Suriye'deki konağı, *Allah'ın Süngüleri* Reis Paşa'da Kalaba'daki Ziraat Mektebi binası, Direksiyon Villası ve Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin eski binası, *Gâzi Paşa*'da Mustafa Kemal Paşa'nın Çankaya'daki ikâmetgâhı ile Uşakizadeler'in İzmir'deki konağı yer aldıkları romanın olay örgüsü içinde önemli işlevler yüklenmiş ve ayrıntılı biçimde betimlenmiş mekânlardan birkaçıdır.

Yazar romanda uzun uzadıya yapılan betimlemelere ve ruh tahlillerine karşıdır. Günümüz okuyucusunun aynı zamanda

sinema seyircisi olduğu görüşünden yola çıkarak anlatımın bir imge ile sağlanması gerektiğini savunur. Sanatçı, romanın da sinema gibi üç boyutlu olması gerektiği görüşündedir. Yazar, üç boyutlu roman ile imgelerin okuyucunun gözünde bir anda canlanmasını, sayfalar dolusu betimleme yapılmamasını öngörmektedir.

"Zaman" ögesi, Attilâ İlhan'ın romanlarında önemli bir yere sahiptir. Çünkü olay örgüsü yakın tarihimizin önemli olaylarının yaşandığı belli bir zaman dilimi üzerine kuruludur. Yazar, romanlarında Mütareke ile 27 Mayıs İhtilâli arasında geçen süreyi işler. Ancak zaman ögesini ele alırken sanatçı, kronolojiye çok bağlı kalmaz. Bazen geriye dönüşler, bazen zamanda ileri gidişler olur. Zaman, yazarın iletisini vermede en güçlü desteği durumundadır. Romanlarda iç zaman ile olay örgüsü arasındaki bağ da sağlam kurulmuştur. Zamanda geriye dönüş, Attilâ İlhan'ın bütün romanlarında kullandığı bir tekniktir. Yazarın geriye dönüşlerde, romanın iç zamanındaki kronolojiyi iyi düzenlediği görülür. Tarihsel arka plânı esas alarak yazdığı romanlarında iç zaman ile dış zamanın uyumundaki başarı dikkat çekicidir. Bu bağlamda *Sırtlan Payı*, bir askerin hayatından iki önemli kesiti (Kurtuluş Savaşı- 27 Mayıs İhtilâli'ni izleyen günler) ve bir milletin siyasî tarihindeki iki önemli olayı (bağımsızlık mücadelesi- siyasî güce son verme girişimi) ve bunlara bağlı olarak iki farklı zaman dilimini bir düzlemde işlemesi açısından dikkate değer bir romandır.

Yazarın romanlarında belli bir disiplin anlayışı içinde olduğu görülür. Özellikle de ırmak-roman tarzında kaleme alınan *Aynanın İçindekiler* dizisinde yazarın yarattığı tiplerin yaşı, eğitimi, düşünüş tarzı vb. konularda yanlışa düşmemesi dikkate değer bir noktadır. Aşağı yukarı aynı zaman dilimini anlatan ve yine az çok aynı kişilerin yer aldığı ırmak- romanlarda kişilerin yaş, çevre vb. özellikleri açısından hata yapılması olasılı-

ğı fazladır. Yazar, bu dizide yer alan romanlarında gerek olay örgülerinin halkalarını, gerekse kişilerin durumlarını oldukça başarılı biçimde düzenlemiştir. Attilâ İlhan'ın roman sanatını oluşturan, Türk edebiyatı için yeni sayılabilecek bir başka özelliği *Kurtlar Sofrası*, *Aynanın İçindekiler* dizisi, *Allah'ın Süngüleri Reis Paşa* ve *Gâzi Paşa* olmak üzere toplam sekiz romanda, aynı zaman diliminde yaşanan ve daha da önemlisi herkesçe bilinen tarihsel olayları, farklı bakış açılarıyla ve yaklaşımlarla işlemede gösterdiği başarıdır.[9]

Attilâ İlhan, "Anlatıcı ve Bakış Açısı" konusunda da son derece özenli bir yazardır. Yazar, anlatım tekniklerini başarı ile uygulamıştır. Söz gelimi ilk romanı olan *Sokaktaki Adam*'da uyguladığı "multi-perspektif" ile Türk edebiyatına yeni bir bakış getirmiştir. Diğer romanlarında tanrısal anlatıcıyı yeğleyen yazar, *Allah'ın Süngüleri Reis Paşa* ile *Gâzi Paşa*'yı olaylara ve kişilere gözlemci kalan bir bakış açısıyla kurgular.

Attilâ İlhan'ın romanlarında dikkate değer bir ögeyi de dil oluşturmaktadır. Onun roman sanatında dilinin ve üslûbunun önemli bir yeri vardır. *Sokaktaki Adam* adlı romandan başlamak üzere yazarın tüm romanlarında çizdiği tipler, kendi kimlik ve kişiliklerine uygun bir dil kullanmaktadırlar. Yazar, çizdiği tiplerin konuşma dillerini onların eğitim ve bilgi düzeylerine, sosyal durumlarına uygun olarak vermeye çalışmıştır.

Yazarın, "değil" sözcüğü ile kurulan, "Bu şehri sevmez değilim." (*Sokaktaki Adam*, S. 27) ve benzeri, olumlu cümle kuruluşlarına çok sık başvurduğu görülür. "Camlar dehşetli bir melankoliye bakıyorlardı." (*Sokaktaki Adam*, S. 37), "Hava, bir kadın teni kadar yumuşak ve nemli." (*Sokaktaki Adam*, S. 142) vb imgesel anlatım ve benzetmeler, yazarın üslubunda önemli bir yer tutmaktadır.

Attilâ İlhan'ın romanlarında "– Je vous en prie,.." (*Dersaadet'te Sabah Ezanları*, S. 16), "Cento lire!" (*Zenciler Birbirine Benze-*

mez, S. 14), "Ahmet Ziya, guten morgen, herr Doktor!" (*O Karanlıka Biz*, S. 30), "Kitabun Fî-hi Mâ-fihi, iza ayente mâfihi..." (*Haco Hanım Vay*, S. 41), "...alâ-kadr-ül-imkân!" (*Haco Hanım Vay*, S. 89) ve benzeri Fransızca, İngilizce, Rumca, İtalyanca, Almanca, Rusça, Farsça, Arapça ve Bulgarca sözcükler ve cümleler oldukça çoktur. Bu durum, gerek roman kişilerinin milliyetlerinden gerekse olay örgüsünü oluşturan olayların bir bölümünün farklı ülkelerde geçmesinden kaynaklanmaktadır. Bu tür yabancı sözcük ve cümleler, romanların okunmasını zorlaştıracak ve olayların bütünlüğünü bozacak nitelikte değildir. Onun romanlarında zaman zaman dilde "İkinci Yeni" tarzı bir söyleyişe gidildiği görülmüştür. "İkinci Yeni" şiirine karşı olan bir şairin romanda "dudaklarla bakmak", "Kaslarımız tepeden tırnağa kırılmış" (*Zenciler Birbirine Benzemez*, S. 179), "Dışarda gece mürekkep yağıyordu." (*Bıçağın Ucu*, S. 173) ve benzer söyleyişlere yer vermesi dikkat çekicidir. Yazar, dili kullanmada oldukça başarılıdır. "Gece, Camekân Sokağı'na, pul işlemeli ince bir cibinlik gibi inmişti. Yıldızlar, magnezyum yeşili imzalar atarak, boşluğa düşüyorlardı. Alt katlarda bir Beethoven, tumturaklı ve yüce, İstanbul'un nabzı gibi vuruyordu." (*Bıçağın Ucu*, S. 282) tarzı ifadelerle romanlarının dilini zenginleştirmiştir. Anlatımda kimi zaman nesirden çok, şiire yaklaştığı görülür. Attilâ İlhan, çoğunlukla uzun cümle kuruluşlarına gitmekte ve sıralı cümleleri tercih etmektedir.

Roman kişilerinde, dilin kullanımında bir birlik vardır. Yazar, kişilerini sahip oldukları eğitim, bilgi, kültür, meslek ve benzeri özelliklere göre ayrı şekillerde konuşturma yoluna gitmez. Sosyal statü açısından bütün roman kişileri eşit görüntü çizmektedir. Bu durum, yazarın dünya görüşüne ya da eleştirdiği köy romancılarının dildeki tutumlarına benzer bir yapı sergilememek kaygısına bağlanabilir. Romanlarda küfürlü, kaba söz-

ler bulunmamakta, ancak sık olmamakla birlikte argo sözcük ve deyimlere rastlanmaktadır.

Kurtuluş Savaşı yıllarının anlatıldığı romanlarda, özellikle Atatürk'ten alınan sözlerin verildiği yerlerde dil ağırlaşmaktadır. Dildeki bu ağırlaşma gazetelerden veya mektuplardan yapılan alıntılarda da görülür. *Dersaadet'te Sabah Ezanları* adlı romanın dili, diğerlerine göre oldukça ağırdır. Roman, 1909-1919 yılları Selanik'i ve İstanbul'unda geçen olayları anlatmaktadır. Bu nedenle yazar, dilde o devrin özelliklerini dikkate alarak Osmanlıcaya yönelir. Özellikle kişilerin karşılıklı konuşmalarında kullanılan dilin romanın geneline göre daha ağır olduğu görülür. Rosa Mizrahi ile Abdi Bey arasında geçen aşağıdaki diyalog, dilin kullanımı açısından dikkat çekicidir:

> "– Ahmet Ziya! Quelle agreable surprise, mon bey? Perşembe akşamından evvel, sizi intizâra doğrusu cür'et edemiyorduk.
>
> – ... Lâkin madam, hasretinize tahammül kaabil mi?
>
> – ... bu akşam ne kadar mültefitsiniz, esbab-ı mûcibesi nedir acaba? İsticvaba izin var mı?" (Dersaadet'te Sabah Ezanları, S. 267)

Yazar, bilinçli ve sistemli olarak özel isimlerin sonundaki sert ünsüzleri yumuşatarak kullanmaktadır. Bu durum, "İstanbul Türkçesi" söyleyişin ön plâna çıkmasının bir sonucudur. Yazar bu isimleri dilin kurallarına uygun kullanmadığı gibi, Türkçenin ünsüz benzeşmesi kuralını da hiçe sayar.

Dil konusunda üzerinde durulması gereken bir başka noktayı ise, terimlerin kullanımı oluşturmaktadır. Attilâ İlhan, "electro-cardiogramme" (*Sırtlan Payı*, S. 43) sözcüğünde olduğu gibi, tıbbî terimleri halk arasında söylenen yaygın şekliyle değil; tam olarak ilgili literatürde yazıldığı gibi vermektedir.

Yazar, anlatımda benzetmelere sıkça başvurmaktadır. Ancak "sulfato acılığı", "sulfato tadı" (*Bıçağın Ucu*, S. 21), "bonbon pembesi" (*O Karanlıkta Biz*, S. 33) gibi bazı benzetmelerin hemen her romanda ve çok sık kullanılması tartışma konusudur.

Attilâ İlhan gerek teknik gerekse içerik gerekse dil bakımından romanlarını sağlam temeller üzerinde kurmuş bir yazardır.

Sonuç olarak, Attilâ İlhan, gerek romanları gerekse roman türü üzerine ortaya koyduğu görüşleri ile Türk edebiyatı içinde hem bir yazar hem de bir kuramcı olarak yerini almıştır. Yazar, düşünce yazılarını içeren kitaplarında, televizyon konuşmalarında, çeşitli araştırmacı, yazar ve gazetecilerle yaptığı görüşmelerde roman sanatına dair görüşlerini anlatmakta, bu görüşler edebiyat dünyasında tartışılmaktadır. Bu bağlamda Attilâ İlhan, gerek düşünceleri gerek eserleri ile Türk edebiyatına yön vermiş ve onun romanları gerek teknik, gerek konu bakımından Türk romanına pek çok yenilik getirmiştir. O, eserleriyle köy romanı, toplumcu gerçekçilik, bilim kurgu romanı, hikâyeciliğimizin durumu gibi konuların edebiyat dünyasında tartışılmasına da öncülük etmiştir. Türk romanının ileriye gitmesinde bu edebî tartışmaların önemi yadsınamaz. Attilâ İlhan, roman sanatına getirdiği yenilikler ve bu türe ilişkin olarak öne sürdüğü görüşler açısından Türk edebiyatında önemli bir yere sahiptir.

Kaynakça

Arseven, Tülin (2004), *Attilâ İlhan'ın Romancılığı*, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Çelik, Yakup (2002), "Attilâ İlhan'ın Roman Öncesi ve İlk Romanı Sokaktaki Adam", *Türkiye Günlüğü*, S. 70, Aralık.

Erhat, Azra (1981), Erhat, "Dergilerde 'Aydın' ve 'Roman' Konusu", *Varlık*, S. 890, Kasım.

Eroğlu, Mehmet (1975), "bıçağın ucu-sırtlan payı derken Attilâ ilhan'la", *Varlık*, S. 810, Mart.

Hızlan, Doğan (1999), "Attilâ İlhan 'Hangi Edebiyatı' Savunur", *Dil Dergisi*, S. 84, Ekim.

İleri, Selim (1975), "Bir Irmak-Roman Üzerine", *Yeni Ufuklar*, C. 23, S. 262, Temmuz.

İlhan, Attilâ (1981), "Türk Aydını Hâlâ Tanzimatçı", *Yankı*, S. 522, 30 Mart.

—— (1967), "İmge Savaşı", *Varlık*, S. 686, 15 Ocak.

—— (1971), "Amor Lesbicus", *Varlık*, S. 762, Mart.

—— (1977), "Bir Romancının İtirafları", *Türk Dili*, Yıl 27, C. 35, S. 306, 1 Mart.

—— (1982), "Attilâ İlhan Usulü Roman Nasıl Yazılır", *Nokta*, 15 Mart.

—— (1995), *Yaraya Tuz Basmak*, Bilgi Yayınevi, 3. Basım, Ankara.

—— (1996), *Bıçağın Ucu*, Bilgi Yayınevi, 3. Basım, Ankara.

—— (1996), *Fena Halde Leman*, Bilgi Yayınevi, 8. Basım, Ankara.

—— (1996), *O Karanlıkta Biz*, Bilgi Yayınevi, 2. Basım, Ankara.

—— (1998), *Dersaadet'te Sabah Ezanları*, Bilgi Yayınevi, 4. Basım, Ankara.

—— (1998), *Kurtlar Sofrası*, Bilgi Yayınevi, 5. Basım, Ankara.

—— (1999), *Haco Hanım Vay*, Bilgi Yayınevi, 3. Basım Ankara.

—— (1999), *Sokaktaki Adam*, Bilgi Yayınevi, 6. Basım, Ankara.

—— (2000), *Sırtlan Payı*, Bilgi Yayınevi, 4. Basım, Ankara.

—— (2000), *Zenciler Birbirine Benzemez*, Bilgi Yayınevi, 5.Basım, Ankara.

—— (2002), *Allah'ın Süngüleri Reis Paşa*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

—— (2006), *Gâzi Paşa*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Notlar

1 Yazara göre post-modernizmin aslında bir Amerikan görgüsüzlüğünden başka bir şey değildir ve köklü bir kültürü olmayan Amerikalılar post-modernizm adında bir hareket ortaya atmaya çalışmakta; bazı bilgili ve aydın Türkler de bu oyuna aldanmaktadırlar (Bkz. "Attilâ İlhan ile Roman, Şiir, *Gerçekçilik, Dil, Sinema ve Diğerleri Üzerine", Söyleşi: Tülin Arseven, Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim*, Yıl 4, S. 42-43, Ağustos- Eylül 2003.

2 Fena Hâlde Leman'da yazar, "kendini bilmek" ve "Bir ben varım, bir de benden içeru..." sözleri ile iç gerçeği ile dış görünüşü arasında karşıtlık olan, cinsel kimliği ile bedeni örtüşmeyen insanların dramını kast etmektedir. Leman, kendini ve Ekrem'i yeterince iyi tanıyamadığı, iç gerçeklerini kavrayamadığı için evlilik yaşamında mutsuz olmuştur. Leman'ın, Ekrem'in, Lili'nin, Bobby'nin ve Mamma Pellegrini'nin cinsel kimlikleri olması gerekenin çok uzağında bir yerlerdedir. Bobby, kadın cinsiyetini taşıdığı hâlde kendini erkek olarak; Lili ise erkek olduğu hâlde

kendini kadın olarak görmekte ve hissetmektedir. Leman ve Ekrem ise kendi cinsiyetlerini benimsemiş olmakla birlikte, cinsel tercihlerini bir temele oturtamamışlardır. Dolayısıyla hepsinin içinde de dış görünüşlerinden bağımsız bir benlikleri daha vardır. Bu da hepsini ruhsal problemlere, iç dengesizliklere iter. İçsel dengeyi kuramadığı için Ekrem, intiharı seçer.

3 Yazar ile 11 Temmuz 2003 tarihinde yaptığımız söyleşi.

4 Haldun Taner de benzer olarak, "Cumhuriyetin İlk First Lady'si" başlıklı yazısında İsmet Bozdağ'ın *Atatürk ve Eşi Latife Hanım* adlı kitabından hareketle "Ne var ki, Mustafa Kemal Paşa'nın annesi Zübeyde Hanım aynı kanıda değildir. Birkaç hafta, müstakbel gelininin köşkünde baş tacı edilen kaynana, yaman halk kadını sezgisi ile teşhisi koymuştur:

– Lâtife Hanım iyi ve hoş kız. Fakat kendisi de benim oğlumu sevmediğini bilmiyor. O Mustafa Kemal Paşa'yı seviyor." demektedir (Haldun Taner, *Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil*, Cem Yayınevi, İstanbul 1983, S. 35).

5 Yazar ile 11 Temmuz 2003 tarihinde yaptığımız söyleşi.

6 Yazar ile 11 Temmuz 2003 tarihinde yaptığımız söyleşi.

7 Yazar ile 11 Temmuz 2003 tarihinde yaptığımız söyleşi.

8 Yazar ile 11 Temmuz 2003 tarihinde yaptığımız söyleşi.

9 Selim İleri, Yakup Kadri'nin Panorama'sının, Kemal Tahir, Yaşar Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanlarının bir değerlendirmesini yaptıktan sonra *Aynanın İçindekiler* dizisini ırmak-roman türünün çok başarılı bir örneği sayar. Panorama'nın başarısız, özentili, ve yazarın öbür yapıtlarındaki edebî düzeye erişemeyen bir örnek olduğunu; Kemal Tahir'in ırmak-romandan çok, toplumsal olaylar zincirini dile getirmeye çalışan bir anlayışı yeğlediğini; Yaşar Kemal'in yöreleri ve yöresel özellikleri romana dönüştürmeye çalıştığını söyler. Edebiyatımızdaki tek başarılı ırmak-roman saydığı *Mahur Beste-Sahnenin Dışındakiler- Huzur* üçlemesinden Attilâ İlhan'ın roman dizisini daha başarılı bulur. Attilâ İlhan'ın yapıtlarında gerçek anlamıyla bir bütünlük, bir süreç kaygısı göze çarpmakta; romanların tasarımında ana dünya, kişiler, ortam ve ele alınan dönemler arasındaki çelişik uzantılar önceden saptanmış; dahası 19. yüzyılın Batı'da örneklerini verdiği ırmak-roman dokusundan hem yararlanılmış hem de çağcıl roman özelliklerine ulaşılmış, demektedir (Selim İleri, "Bir Irmak-Roman Üzerine", *Yeni Ufuklar*, C. 23, S. 262, Temmuz 1975).

ATTİLÂ İLHAN'DA KÜLTÜR KRİZİ SORUNSALI

Gönülden Esemenli

Attilâ İlhan, kaleme aldığı bütün eserlerinde Osmanlı ve Cumhuriyet burjuvazisinin ekonomik ve siyasal etkiler altındaki değişimini ve bu değişimin kültürümüze yansıyan boyutunu kendine ana tema olarak seçmiştir. Bir yandan burjuvalaşma süreci her geçen gün daha hızlanan Türkiye'nin, içinde bulunduğu bunalımın nedenlerine eğilmekle kalmayan yazar, diğer yandan bu geçiş döneminin daha hızlı ve daha sağlıklı atlatılması için Türk aydınına ne gibi görevlerin düştüğü konusuna da açıklık getirmeyi amaçlamıştır.

Attilâ İlhan, şimdiye kadar yapılmış pek çok kültür tanımında M. Rosenthal ve P. Yudin'in "Felsefe Sözlüğü"ndeki, *"kültür, tarih boyunca toplumda yaratılan bütün maddi ve manevi değerler; bu değerlerden faydalanılması ve bu değerleri gelecek nesillere iletmesidir"* (UKS. S. 11; Aİ.: "Evrensel Kültür Kavramı, Bir Tuzak Gizliyor", *Somut*, 14.10.1983) tanımını benimser.

Kültürü "evrensel" ve "ulusal" olmak üzere ikiye ayırır ve her iki kültür kavramlarına yukarıdaki tanımdan yola çıkarak açıklık kazandırır. Ona göre "evrensel kültür" genellikle iki farklı bakış açısından yorumlanmakta, bu durum ise tehlikeli bir tuzak oluşturmaktadır.

Geniş anlamıyla "evrensel kültür, yeryüzünden gelmiş geçmiş ve gelecek uygarlıkların heyet-i mecmuası"dır, dar anlamıyla, diğer bir deyişle bu kavramı "ısrarla" kullananlar açısından evrensel kültür, "... Yahudi/Hıristiyan tabanlı Batılı emperyalizmin, dünyaya 'evrensel' diye 'cebren ve hile ile' kabul ettirmeye uğraştığı, Yunan/Latin kökenli Batı kültürü-kendi kültürü[dür]" (a.y. S. 11). Bu bakışaçısının doğal sonucu olarak da "kültür emperyalizmi" kavramı ortaya çıkmaktadır.

Kültür emperyalizmi ise yukarıda sözü edilen dar anlamlı evrensel kültürü amacına ulaşmadaki araçları arasına alır; onu sanki "toplumsalın dışında, hatta üstünde bir değerler sistemiymiş gibi" sunar, ortaya çıkan boşluğu "kendi uygarlığının kriterleri" ile doldurur. Böyle olunca kültür emperyalizmi "kendi ölçülerine uymayan kültür değerlerini geçersiz sayar" (a.y. S. 11).

Attilâ İlhan'a göre "ulusal kültür" ise her ulusun kendi "ümmet" kültüründen, yani "feodal" toplumundan ortaya çıkar. "çevresi feodal toplumdur ama, muhtevası feodellere karşı yükselen, yeni şehirli kesimin (burjuva) muhtevasıdır". Bu durumda burjuvazinin temel taşları olan "bireyselleşme, rasyonelleşme, laikleşme" yabancı kültürlerden aktarılmamış, eski çerçeve içinde yaratılmıştır:

> "aristokrasinin musikisi, edebiyatı, felsefesi (hatta mutfağı) demokratikleştirilerek millete mal edilmiştir" (a.y. S. 11).

Attilâ İlhan, Batı toplumları, birer dış kültür gücü (emperyalist güç) olarak yabancı topraklara, örneğin Osmanlı toprağına girdiğinde durum farklı bir boyut kazandığı kanısındadır: İlk iş olarak "medeniyet" getirdiklerini iddia ederler; oysa getirdikleri medeniyet de, kültür de "kendi ulusal kültürleri, ama etiketi

'evrensel kültür[dür]' " (UKS. S. 13). Bu durum karşısında etki altına alınan ulus, kendi geçmiş kültür değerlerini tamamen terk edip onu etkisi altına almayı planlayan ulusun kendisine taşıdığı yabancı kültür bileşimini kopya etmeye başlayacaktır, zira bu uluslar "kendi Yahudi/Hıristiyan tabanlı kültür dairelerinin dışında kalan toplumların, öz ulusal/laik kültür bileşimlerini gerçekleştirmelerini engelle[yip] bunu ulusal nüfuz politikaları, emperyalist yayılma planları için zorunlu saym[aktadırlar]" (UKS. S. 13).

Emperyalizmin etkisine giren ülkede yaptıkları ikinci iş, isteklerinin gerçekleştirilebilmesinde kendilerine yardımcı olabilecek bir "iş birlikçi" kesimi oluşturmaktır. Zaten bu kesimin oluşmasını sağlayacak gerekli ortam da, söz konusu ülke içinde önceden hazırdır.

Emperyalizmin girdiği ülkelerde "iş birlikçi" kesimin iki katmandan, burjuva ve aydından oluştuğu düşüncesinde olan İlhan, sözkonusu ülke, klasik şemaya uygun bir ulusallaşma süreci geçirmemiş ve henüz ulusal burjuvazisi oluşmamış bir ülkeyse, farklı bir durum ortaya çıktığını ileri sürer:

> "Emperyalist sistem, [...] yarı feodal özelliklerini koruyan toplumlarda [...] burjuvazinin gerçekten bir ulusal burjuvazi olmaması için [...] çareler bulu[r]" (H. Sağ, S. 305).

Örneğin bu ülkeleri sömürmek amacıyla;

> "tarımsal ürünleri yerli ahaliden, fakat çıkarlarıyla kendisine bağlı (din yakınlığı, kültür yakınlığı ilişkileri olan) kişilere ucuza kapatı[rır], yine aynı kişilere 'mamul' ürünleri yerli ahaliye pahalıya sat[tırır]" (H. Sağ, S. 305).

Çin, Çinhindi, Hindistan ve Afrika'da söz konusu iş birlikçi kesim, yerli ahalinin Hıristiyanlaştırılmasıyla gerçekleştirilirken, Osmanlı İmparatorluğu'nda zaten var olan Müslüman olmayan Osmanlıların (Yahudi, Rum ve Ermeni), yani levantenlerin elde edilmesiyle sağlanır. Bu arada zenginleşen sınıf, aslında "asalak

bir tür ticaret burjuvazisidir" ve adına "komprodor burjuvazi" denmektedir (bkz. H. Sağ, S. 305).

Komprodor burjuvazi oluştuktan sonra konu, "kültür" ve "kültür savunması"na geldiğinde söz konusu toplumsal katman "mümessili olduğu" Batılı emperyalizmin kültürünü 'ileri' kültür diye benimseyip aktaracak", bu durum bir müddet sonra, bir anlamda "misyonerleştirilen" bir grup aydını da etkileyecektir; "ilericilik adına" onlar da "ulusal kültür" bileşimi yerine "Batı'dan aktarma bir kültür bileşimi"ni savunmaya başlayacaklardır. Savunulan kültür ise ulusal olmaktan çok "kozmopolit", daha doğrusu "kozmopolit Batı kültürü"dür (bkz. UKS, S. 12-14).

Attilâ İlhan aynı konudaki düşüncelerini ispat etmek amacıyla 1982 yılında yazdığı bir denemesinde J. M. Albertini'nin "Azgelişmişliğin Mekânizması" adlı eserinden aldığı bir alıntıya başvurur:

> "...endüstri uygarlığı, az gelişmiş ülkelere, kendi değer ve karşıt değerlerini de aktarmaktadır. [...] Gerek toplumun seçkinleri, gerek halk kitlesi, çokluk, bu düşünce emperyalizmine çok açıktırlar. Maddi başarı prestijiyle bezenmiş Amerikan ve Avrupa kültür modelleri, insanlar üzerinde tehlikeli bir çekiciliğe sahiptir. Geleneklerin ve tutucu düşüncelerin kurbanı olduğunu sanan kişi için Batı'nın değerler sistemi, kültürü, dili ve dini bir yükselme yoludur. Üçüncü dünya reformcularında, köklü bir şekilde geçmişten kopma isteği az rastlanan bir durum değildir" (A. İ. Millîyet 6.4.1982).

Attilâ İlhan, yukarda sözü edilen aktarma kültür misyonu ile görevli aydınların "komprodor burjuvaziye çıkar paralelliği dolayısıyla, komprodor aydınlar oldukları"nın ileri sürülebileceği kanısındadır (UKS. S. 13; A. İ.: *Evrensel Kültür*...).

Uğur Mumcu'nun Attilâ İlhan ile *Cumhuriyet* gazetesinde yapmış olduğu söyleşiye Dr. Ertuğrul Özkök'ün yazdığı eleştiride soruna toplum bilimi açısından eğilineceği belirtilip kavramların kullanımındaki "keyiflik" eleştirilmektedir:

> "Bu keyiflik özellikle 'komprodor' kavramının kullanımında çok belirgin hale gelmektedir. Dikkatli bir okuyucu 'komprodor burjuvazi' ile 'komprodor aydın' nitelemelerinde kullanılan 'komprodor' kavramının değişik oluklara kaydığını gözleyecektir" (Cumhuriyet, 16 Mayıs 1981).

Aynı yazı dizisinde Hasan Bülent Kahraman da aynı konuya değinir. Ona göre ise Attilâ İlhan, "kendi inandığı görüş doğrultusunda, başından bu yana kesin bir tavır" koymuştur (Hasan B. Kahraman: "Doğrusu: Yanlış, 30 Mayıs 1981/*Cumhuriyet*).

Attilâ İlhan'ın pek çok yazısında vurguladığı gibi 1940'larda oluşmaya başlayan düşünce dünyası, 1950'lerde belli bir baz üzerine oturmuş, yazar da bundan böyle kaleme aldığı bütün eserlerini bu doğrultuda vermiştir. Dikkat edilecek olursa, yukarda Attilâ İlhan'ın düşüncelerinin ortaya konuşu sırasında alınan alıntılarda yazarın kullandığı tanımlar birbiriyle tamamen örtüşür. Her ne kadar yukarıda sözü edilen söyleşi alıntı yapılan diğer yazılardan önceye tarihliyse de yazarın düşüncelerinde ve ifade ediş tarzında bir değişiklik göze çarpmaz. Belki "komprodor" yerine başka bir kavram kullanılabilir, yoksa Dr. Ertuğrul Özkök'ün iddia ettiği gibi "keyifilik"ten de, "değişik oluklara kayma" durumundan da söz edilemez.

Attilâ İlhan, 6 Mayıs 1981 tarihli *Cumhuriyet* gazetesindeki söyleşide "gelişmiş ülke aydını" ile "gelişmemiş ülke aydını"nın işlevi üzerinde durur: Gelişmiş ülkelerde aydının işlevi, siyasal örgütler, iktidar, muhalefet gibi odaklar, halka bir takım sloganları asıl gerçek olarak sunduklarında başlamaktadır:

> "... özgür vicdanları ve bağımsız yöntemleriyle, sloganların içeriğini tartışma konusu yapıp halkı aydınlatmaya çalışırlar". Gelişmemiş ülke aydını ise tam tersine "gelişmiş ülke aydınının eleştirisine hedef olan odaklardan medet umar, bu ilişkiyi sağlamak için de halka onların sloganlarını kabul ettirmeye çabalar". Böyle olunca, "aydın, [...] bir fikre, bir yönteme angaje olmayı, bir örgüte ya da kuruluşa angaje (hatta lidere) olmakla karıştırdığından, serbest düşünme ortamını kaldıracak aşırılık-

lara düş[er]. Çünkü bu işi 'cân-azizi' için bir şeyler beklediğinden yapmaktadır. Pîr aşkına değil. Oysa aydınların toplumsal gelişmede işlevsellikleri, yalnız ve yalnız yöntemlerine angaje olmalarıyla mümkündür. Bu da kendileri için bir şey istememekle gerçekleşebilir" (6 Mayıs 1981 *Cumhuriyet*).

Bu saptamanın altında her iki ülke aydınının "menşei" sorunu yatmaktadır. Nitekim Attilâ İlhan, bu konuya 16 Eylül 1985'te Somut'ta Ülkü Demirtepe ile yaptığı söyleşide değinir:

"Osmanlı aydını Batılı aydın ile karşılaştığında, bir zamanlar Batıda olduğu gibi feodal/ümmet toplumu aşamasında olan Osmanlı toplumunda da aydını "ulema" oluşturmaktadır. Tanzimat'la birlikte, Batının aşıladığı yeni fikirlerin bir sonucu olarak "ulema" gözden düşünce yerini Avrupa'da okumuş, bulunduğu ülkenin değer sistemini benimsemiş, "aktarmacı", "alafranga" bir aydın tipi alır. İşte bu noktada Osmanlı aydını Batı aydınından farklı bir görünüm sunar: Batı'da aydın, burjuva kökenli, yani "liberal"dir. Osmanlıda ise Sultanla aralarında uyuşmazlıklar söz konusuysa da "münevverlerin", hemen hepsi "memur"dur: "Kimisi düpedüz paşa, vezir filân, diğerleri en azından 'kalem efendisi'. (En evcilleşmezi sayılan Namık Kemal mutasarrıftı[r], yani vali'nin küçüğü)" (Herkesin Ayağına Basan...)."Bu yüzden {...} ulusal demokratik devrimi Mustafa Kemal Paşa ve arkadaşları ulusal burjuvaziye dayanarak değil, sivil ve askeri bürokratlarla, aydınlarla ve eşrafa dayanarak gerçekleştirebilmişler, devrimin mantığı gereği, ulusal burjuvaziyi ondan sonra yaratmaya yönelmişlerdir" (11 Mayıs 1982, Millîyet).

Ülkü Demirtepe ile yaptığı röportajda Attilâ İlhan, Türk aydınını Batı aydınından ayıran ikinci özelliği "seçkinci aydın" kavramıyla açıklar. Ulusal demokratik devrim sonrasında ulusal burjuvazi henüz gerçekleşmediğinden yukarıda sözünü ettiği bürokrat aydın tipinin "büsbütün ulusal kahraman haline" getirildiği düşüncesinde olup bu durumun özellikle 1930'ların ikinci yarısından sonra kesinleştiği kanaatindedir. Konumundan dolayı aydın, burada "seçkin" aydın durumundadır. Bunun bir " 'seçkinlik' (elitisme) olduğunu ya görmezden gelmiş, ya da

sağladığı imtiyazlar ve avantajlardan geçemediklerinden göz yummuş, sonunda halkın üstünde, ona yol gösteren gerçeğin ve doğrunun tek sahibi, yanılmaz klavuz rolünü benimsemişlerdir. Bunun ancak azgelişmiş ülkelerdeki, merkeziyetçi bürokratik rejimlerde böyle olduğunu görmezden gelmektedirler (Herkesin Ayağına Basan...).

Attilâ İlhan'a göre Türkiye'de hâlâ klasik anlamda "liberal aydın" yetiştirilememiştir. Bunu anlamanın yolu, gelişmiş ülkelerdeki aydın kavramından yola çıkmakla olur. Bu ülkelerde ilk aşamayı "liberal aydın" bir sonraki aşamayı ise "halk aydını" oluşturmaktadır. Nasıl ilki burjuvazinin içinden ve yanında meydana geldiyse, ikincisi de ortamını halkın içinden ve yanında yaratmış ve hatta onunla özdeşleşmiştir. Türkiye'de durum, Tanzimat'la başlayan "seçkinci aydın" geleneği hâlâ sürdüğü için farklı bir görünüm sunar: Nasıl "seçkinci bürokrat aydın", burjuvaziyi küçümsemiş, ona burun kıvırmışsa bu defa da halka tepeden bakmakta, onun hiçbir şeyden anlamadığını emin bir şekilde ileri sürmektedir. Oysa gerçekte, "Türkiye'yi 'kurtarmak' misyonunun kendinde bulunduğunu 'vehmeden', entellektüel düzeyi gazetelerin az üstünde, çokluk memur müstahdem, öğrenci ya da işini kuramamış avukat, hekim vs. yani hayat standardından 'gayr-i memnun' bir bürokrattır." (Herkesin Ayağına Basma...). Bu bürokrat tipi bir yandan "kaba ve cahil" halka oranla "okumuş yazmış, bilgili ve kültürlü", yani Batı standartlarına uygun bir aydın olduğuna inandığından, öte yandan "alelâde bir kabzımal"ın onun maaşının birkaç mislini bir günde kazanır olması ve bu durumu "sosyal adalete sığmayan" bir haksızlık olarak görmesi nedeniyle çelişkili bir ruh durumundadır. Bütün bu adaletsizliğin üstesindense ancak "'kolay kazançlı' mesleklere sıkı bir 'devlet denetimi'" uygulanarak fırsat verilmediği ve devletin bu "yetişmiş 'kadri bilinmeyen'" aydınları kollayıp "tatminkâr bir zamla ödüllendirdiği taktirde

gelinebileceği kanısındadır" (6 Temmuz 1982/*Millîyet*). Benzer düşünceleri başka Türk aydınlatı da paylaşır:

> "Örneğin Hasan Pulur, yukarıdaki aydın kavramına paralel bir aydın tipini "devlete dayanan" "üretken ve bağımsız" olmayan aydın tanımı altında toplarken (Hasan Pulur: "Sarıklıdan Entel'e...", Güneş, 13.9.1987) Murat Belge, Türkiye'de aydın denilince, bugün hâlâ kaynağını Tanzimat ve Jöntürk hareketlerinden alan "Batılılaşmış devlet aydınları[nın]" (Murat Belge: Tarihi Gelişme Süreci İçinde Aydınlar", (Millîyet Sanat, Yeni Dizi 151/1, Aralık 1986)

anlaşıldığını ileri sürer.

Yukarıda belirtildiği gibi bir ülke emperyalizmin etkisi altına girdiğinde komprodor bir ekonomi doğal olarak komprodor bir burjuvazi oluşturulmaktadır. Bu burjuvazi, çıkarlarıyla sisteme bağlıdır ve varlığını sürdürebilmesinin güvencesi olarak da sistem ne isterse onu yapmak durumundadır, bu durum onun bağlandığı ülkenin yaşama biçimiyle özdeşleşmesine neden olur. Aydının 'komprodorlaştırılması'nın nedeni, sonuçta aynı noktaya çıksa da farklı bir işe yarar: Sömürülen ülkede, sömüren komprodor burjuvazi ise, sömürülen ve bu sömürüye direnecek olan normalde "halk"tır, fakat benzer ülkelerde henüz bir sanayi aşaması söz konusu olmadığı için "köylülük"tür.

Bu toplumsal kesim, yani köylülük tarih boyunca toplumsal olarak kanıtlandığına göre, kendi başına bir başkaldırı düzenleyecek beceriye sahip olmadığından, demokratik bir devrim hareketi görevi, onunla güç birliği yapabilecek olan aydın tabakasına düşmektedir (bkz. HA. S. 98). Fakat yukarıda vurgulandığı gibi sömürülen ülkelerde halk, kendisine yabancılaşan aydınları reddeder.

> "Aydınları halk tarafından reddedilen bir toplumda {ise} toplumu kontrol edebilmek çok daha kolay[dır]" (Yankı 30 Mart 1981). Bu işbirliğini önlemenin tek çaresi İlhan'a göre "aydınları iğdiş etmektir" (HA. S. 98).

Kısacası aydınlar ülkeye sızan emperyalist ülkenin kültürünü benimsediği taktirde halk ile aydınların arası açılacak, aydınların önayak olacağı "tehlikeli önderlik" önlenmiş olacaktır.

> "Daha da iyisi, aydınlar, komprodor burjuvaziyle aynı yaşama biçimini paylaştıklarından, bunun adına ilericilik adı verili[p] sömürü düzeni bütünleş[ecektir]" (HA. S. 98).

Attilâ İlhan'a göre Türk "ilerici aydını", Jöntürkler'den beri kültürel düzeyde başka bir kültürün (Batı) adamı, yurt içinde bir yandan komprodor burjuvaziyle (laik Batı kültürü) uyum içindeyken, diğer yandan halkıyla (ümmet kültürü) çelişki içindedir. Toprak, ticaret, gümrük, üretim düzeni emperyalist güçler tarafından bozulduğundan "ulusal bir burjuva" ve buna bağlı "ulusal bir kültür" henüz gelişmemiştir. Bu durumda yabancı ulusların "sömürü örgütü" haline gelmiş olan emperyalist kültürünün karşısına eşdeğerde (laik ulusal kültür) bir rakip yerine kendi aralarında çelişik ve burjuva kültürüne karşıt, oysa ümmet kültür sistemi içinde tutarlı ve bu sistemin öğeleri olan "feodal kırsal kültür" (folklor) ile "feodal dinsel kültür" (saray kültürü) aynı anda çıkmaktadır (bkz. HA. S. 98-99).

Osmanlı İmparatorluğu zaman zaman İngilizlerin, Fransız, İtalyan ve Almanların hem iktisadi, hem kültürel etkisinde kalır. Kendine *"acaba o güçlü ve köklü ümmet toplumunun müslüman kültürü bu çok yönlü etkilere neden direnmemiş{tir}?"* (HA. S. 102) sorusunu yönelten Attilâ İlhan, nedeninin gelenlerin Hıristiyan diye değil, Alman, İngiliz vb. yani ümmet yerine ulusal kimlikleriyle gelmesi gerçeğinde yattığını düşünür. Böyle bir durumda karşı koyma mutlaka ulusal kimlikle olmalıdır. Nitekim *"Kutsal Cihad ilân eden Osmanlı batar, perişan olur da, Türk diye direnen ve karşı çıkan Mustafa Kemal davayı kazanır"* (HA. S. 102). Yoksa dışardan gelen kültür, yerel kültüre eşdeğer olmadığından yerel kültürün yabancı kültüre karşı koyması mümkün olmayacaktır. Üçyüz yıldır bütün "kültür kalelerimiz"in birer birer 'Batılı' emperyalist kültüre teslim edilmesinin ardında bu gerçeğin yattığını dile

getiren İlhan, feodal kültürün öğeleri teker teker ele alındığında ümmet kültürü feodal dönemin kültürü olduğu için, burjuva dönemi kültürü içinde öğe olarak karşıtlığını sürdürüp katkısını yapacağını; fakat tek başına yabancı ulusal kültürü durdurup baş edemeyeceini ileri sürer. Ona göre folklorunsa bu kadar da şansı yoktur. Emperyalizmin üretim düzeni, toplum düzenini altüst edene kadar, iç ve kapalı halk topluluklarının özünü bozmaması için dayanak olabilir, ancak bundan sonra kaybolup gitmeye mahkumdur. Nitekim sömürgeleşmiş Asya ve Afrika halklarının folkloru ya hiç bulunamamakta, ya da çok zor bulunabilmektedir (bkz. HA. S. 99).

Attilâ İlhan, ulusal demokratik Türk devleti kurulurken devrimci kadronun yeni Cumhuriyete bir kültür vermesi gerekince, yeni devlet anlayışı gereği, "aristokrat" saydığı saray kültürünü, yani Selçuk/Osmanlı ümmet sentezini "külliyen" inkâr edip yerine "ulusal ve demokratik bir kültür bileşimi" olmadığından "folklor"ü, yani aynı Selçuk/Osmanlı ümmet sentezinin öteki yarısını koymak durumunda kaldığı ve "folklor[un] Müdafaa-i Hukuk halkçılığının estetik belirtisi ol[arak]" (*Millîyet Aktualite*, 18 Mart 1982) kabul edildiği kanısındadır. Bunun sonucu olarak da

> "Divan musikisine karşı 'halk' musikisi, Divan edebiyatına karşı 'halk' edebiyatı, 'halkçılık' etiketi altında gündeme getirilmiştir [...] 'hece vezni' artık 'ulusal' vezin, 'payıtahtın' dışına çıkmamış Osmanlı edebiyatı ise [bir kenara itilmiştir]. Cumhuriyet, ulusallaşma sürecinin toplumsal iç ekonomik dalgalanmalarını, türlü çelişkiler içinde ele alıp, estetik düzeyde işleyecek bir sanat yerine, Selçuk/Osmanlı tabanına ait 'ümmet dönemi özellikleri kırsal bir düzeyde sürdürmeyi yeğlem[iştir]" (bkz. UKS. S. 9-10).

Demirtaş Ceyhun bu konuda Attilâ İlhan'la aynı görüşü paylaşır: "Bizce, aydınımızın bugünkü duruma düşmesinin ana nedeni Cumhuriyet'in ilk döneminde bir devlet politikası hâline getirerek uygulanan ideolojinin, dış kökenli oluşu ve çok sesli Osmanlı kent (İstanbul) kültürünü toptan yadsıyıp, tek sesli

Anadolu köy (reaya) kültürünü 'folklor' adı altında başat kültür, çekirdek kültür yapmaya kalkışmasıdır" (D. Ceyhun: "Aydınımızın 'Hal-i Pürmelali' Üzerine Aykırı Düşünceler", *Gösteri*, Temmuz 1986, S. 27).

Attilâ İlhan Türkiye'deki kadar folklor düşkünlüğüne hemen hiçbir ülkede rastlanmadığına inanır. Cumhuriyet Türkiye'sinde aslında derebeylik ve aşiret göçebeliği temellerine dayanan folklorun devamlılığı, devlet eliyle taşınırken ulusallaşma sürecini sağlıklı atlatabilmiş Batı ülkelerinde, özellikle sanayileşme aşamasında kırsal kesim, şehre göç ettiğinde eski kültürünün bir devamı yerine, bir şehir hayatı ve buna bağlı bir şehir kültürü bulmuştur. İlk zamanlar bu kültür yadırgansa da zamanla karşısındakini fethedip onun kırsal değer ölçülerini bırakmasına, yerine kentsel ölçüler edinmesine imkân sağlamıştır. Bundan dolayı da "*Batılı metropoller hiçbir zaman bizim büyük şehirlerimiz kadar köylüleşme{miştir}"* (bkz. H Sağ. S. 109). Bizdeyse durum farklılık gösterir, çünkü şehirler her ne kadar "komprodor burjuvazi" döneminde edinilen "tatlısu alafrangalığı" Cumhuriyetin ilk yirmibeş yılında korunduysa da zamanla yitirilmiş, saray ve konak göreneğiyse ekonomik koşulların farklılaşması nedeniyle daha da çabuk yıkılmıştır. Bir türlü ulusal bir burjuva kültürüne geçilinemeyip folklorla yetinildiğinden sanayileşmenin başlamasıyla ortaya çıkan kırsal kalabalıkların şehirlere yığılması, zaten şehirlerde var olan kırsallığın büsbütün artmasına yol açmıştır (bkz. H. Sağ. S. 101-105).

Attilâ İlhan, çeşitli yazılarında Türk aydınını gruplandırır ve özellikle Cumhuriyet aydını üzerinde durur. 'İnkılâp' kadrosundaki Türk aydınını "ümmet sentezine koşullanmış Türk aydını", "komprodor alafrangalığa koşullanmış Türk aydını" olmak üzere ikiye ayırır.

İlk gruptaki aydınların sanat anlayışının "Anadolu koktuğu"nu ve aslında devrini doldurmuş "feodal/ümmet

üstyapısının savunulması" (Anadolu koktuğuna göre burada herhâlde "altyapı" denilmek istenmiştir) anlamını taşıdığını ve bu inançta olanlara "muhafazakar" denildiğini belirtir. İkinci gruptaki aydınların "kafaları, kalpleri, hayatları 'yabancı' kültürlere ayar edilmiş"tir. Bunlaraysa "ilerici" denilmektedir (bkz. UKS. S. 9-10). Aynı eserinde yazar, "İnkılâp" aydınından sonra günümüz aydın tiplerini tanımlar ve "ümmet sentezine koşullanmış" aydın yerine "gerici" aydın kavramını koyarak yine ikili bir ayırım yapar ve "ilerici" Türk aydınının gelişmiş Türkiye hayali olarak şu tabyolu verir: "Dolmuşta şoför, hiç olmazsa Chopin'den bir nocturne ya da Mozart'tan bir menuet çalacak! Öğrenciler kapış kapış, Balzac, Konrad, Goethe vs. okuyor. Shakeaspeare, Moliere, Goldoni vs. sergileyen tiyatrolar tıklım tıklım dolu. Radyoda uluslararası Hitlerin en gözde parçaları; televizyonda Renoir, de Sica, Chaplin vs.'nin filmleri! {...} ayrıca buna, Paris modasına uygun giyinmiş yağlı boya kadınları, İtalyan mobilyalarını, Amerikan arabalarının pahalı lüksünü ekleyebilirseniz!". "Gerici" Türk aydınının gönlünde yatansa "dolmuş şoförünün Dede Efendi'yi, Hacı Arif Bey'i çalması; öğrencilerin Fih-i Mafih ya da Keşf-ül-zünun okuması! Tiyatrolara boş verip, sünnetlerde, düğünlerde geleneksel seyirlik oyunlarıyla keyf çat[ılması]. Radyo[nun] ya Mehter ya Enderun musikisi çal[ması], televizyonda 'hamasî' ya da 'dini' programlar[ın] birbirini kovala[masıdır]! Ayrıca kadınların 'tesettür'e uyması gündemdedir: {...} açılıp saçılmak, süslenip püslenmek, yasak[tır]!".

Yazar bu tanımlarında özellikle abarttığını, fakat ne yazık ki Türk toplumunun iki zihniyet arasında ikiyüz yıldır bocaladığını söyler:

> "Ufak tefek rötuşlarla Genç Osmanlılar'ı, Jöntürkler'i, İttihat ve Terakki ve Adem-i Merkeziyet cemiyetlerini, CHP'yi (hatta TKP'yi) birinci hayale; Abdulhamid'i ve sadrazamlarını, Derviş Vahdeti'yi ve Volkan gazetesini, Hürriyet ve İhtilaf Fırkası'nı, Terakkiperver ve Serbest Fırkaları, Demokrat

> Parti'yi başta AP olmak üzere, diğer türevlerini ikinci hayale bağla[r]" (bkz. UKS. S. 19-21, Millîyet, 16 Mart 1982).

Attilâ İlhan 6 Nisan 1982 tarihli *Millîyet* gazetesinde "ilerici" bir başka adla da "toplumcu" aydınları da iki alt grupta toplar. Bunların ilki "imparatorluktan devral[ınan] alafranga 'komprodor' kültürünün ürünü şehirli küçük burjuvalardır", ikincisiyse *"içinden çıktıkları feodal/ümmetçi koşulların üstyapısını taşıyan kırsal kökenliler"*.

Yazarın sözünü ettiği ilk toplumcu aydın tipi, daha önce değinilen ve "Batıcılık" adı altında ikiyüz yıldır aktarma bir Batı kültürü ile yetinip halkına yabancılaşan, böyle davranmakla da kendini, ülkesine sömürmek amacıyla sokulan emperyalist güce teslim etmiş olan "komprodor aydın" tipidir. Söz konusu aydınların düşünüş tarzını "komprodor ilericiliği" diye adlandıran Atillâ İlhan'a göre bu ilericilik öyle derinlere kök salmıştır ki "ekonomik düzeyde ülkenin bağımsızlığını ve özgürlüğünü savunan bazı 'toplumcu' aydınlar, Batı modeli kültür ilericiliğine yandaş çıkabilmektedirler". Nitekim yazarın başvurduğu J. M. Albertini'nin *Azgelişmişliğin Mekânizması* adlı eserinde sömürgeleşmiş veya yarı sömürgeleşmiş ülkelerde "*bağımsızlık elde edildiği zaman bile özellikle kültür alanında, sömürgecinin taklid edilmesi{nin} süregel{diğine}*" değinilir (bkz. *Millîyet*, 6 Nisan 1982). Attilâ İlhan'a göre "ne Osmanlı tam sömürge olmuştur, ne Osmanlı aydını tam sömürge aydını" (*Millîyet*, 16 Mart 1982; UKS. S. 21), ama Osmanlı İmparatorluğu 19. yüzyılın bir sömürgecilik yüzyılı olması nedeniyle sömürülen bir ülke görünümü sunmuştur ve bugünün Türk aydını da devraladığı mirası hâlâ öyle veya böyle sürdürmektedir.

Toplumcu aydın tipinin ikinci grubuysa daha ilk bakışta dış görünüşünden tanınır. İlhan; bu aydın tipini:

> "ya kasketlidir, ya başı açık; parka, ya da gocuk giymeye düşkün; elinde tesbih, felâket cigara tüketir; çoğu salkımsaçak

> 'bektaşi' bıyıklıdır; aralarında kızlara 'bacı' diye seslenirler: 'erkekliklerine' diyecek yoktur" (Millîyet, 6 Nisan 1982)

şeklinde betimler. Bu aydınların çoğu ya işçi, ya da "işçileşmiş" solcu aydınlardır; Batı'da olduğu gibi "şehirli" nitelikler edinemediğinden, kırsallıkları ağır basar:

> "İşçi sınıfı adına, işçi sınıfının tarihsel/toplumsal 'şehirli' niteliklerini kriter diye alıp eylemleri ve kişileri buna göre değerlendirm[ezler], tam tersine kurtulamadıkları kırsal değerler sistemini, işçi sınıfının diye alıp, basbayağı feodal/ümmetçi bu kafayla, şehirli 'komprodor' aydını yer[erler]" (Millîyet, 6 Nisan 1982).

Günümüz "ilerici" aydın tiplerinden ilki ne kadar "komprodor" aydın tipiyse ikincisi de bir o kadar *"toplumsal kökenini yitirmiş, sınıfsal olarak bilince ulaşamamış*" (H. Sağ. S. 94) bir kalabalık olan "lümpen" aydın tipidir. Bu aydın tipi:

> "duygusal ve düşünsel tepkilerini, siyasal ilerici bir terminolijiyle laf olarak görse de, toplum içindeki davranışları dağılmış kırsal kesimin büyük şehirlerdeki yabancılığını yansıtı[r]: kebapçıdan çıkmayıp, basbayağı 'arabesk' dinl[er], her türlü çağdaşlığa ya 'züppelik' ya da 'yozlaşma' diy[e]" (Millîyet, 6 Nisan 1982)

yaklaşır. "Ulusallaşma" sürecini henüz sağlıklı bir şekilde tamamlamamış olan Cumhuriyet Türkiyesi'nde aydınlar böylesi bir farklılaşma içindeyken kültür çevrelerince "ulusallık" konusuna nasıl yaklaşıldığı, Attilâ İlhan'ın çeşitli yazılarında irdelenir. Bir grup aydının tutumu "geleneksel kültür birikimini tek başına, olmuş bitmiş, terk edilmez ulusallık diye alıp dışardan (Batı'dan) gelecek her şeye karşı onu savunmak biçimindedir. İkincisiyse yurtta sadece halkın yarattığını (folklor) ulusun malı kültür sayıp onu olmuş bitmiş, kendi kendine yeter, terkedilmez ulusallık diye alıp dışardan (Doğu'dan özellikle Arap ve Acem'den) gelen her şeye karşı savunmak biçimindedir" (HA. S. 96).

Oysa kültürde olduğu gibi ulusallıkta da "olmuş bitmiş", "değişmez", "terk edilemez" aşamalar olamaz, çünkü bu olgular sürekli değişim içindedir ve tez, anti/tez ve sentez aşamalarını zorlar. Diğer yandan kültürde ulusallığın hâlâ bir başka bakışaçısının karşıtıymış gibi ele alınması, "arzulanan kişiliğe" henüz ulaşılamadığının kanıtıdır. Aynı zamanda bulgunun "diyalektik" yerine "dogmatik" veya "metafizik" düzeyde ele alınması, ilerici düşündüğünü iddia edenleri de yanıltmaktadır. Çünkü "kültürün [...] karşıtlıkların zıtlığı ve birliği yasasına uygun geliştiği düşüncesini bir yana bırakıp, tek başına 'sınıfsal' bir proleter kültürden, tek başına 'sınıfsal' bir burjuva kültüründen" (HA. S. 96) söz ettiklerinde "ilerici" olmaktan çıkmakta, "en az ümmet kültürünü ulusal kültür diye hâlâ günümüzün geçerli kültürü saymak kadar yanlış ve dogmatik bir tutum içine" (HA. S. 96) girmektedirler.

Tarihteki örneklere bakıldığındaysa ulusallaşmanın "ulusal burjuvazinin ulusal demokratik (kültür) devrimini başarmasıyla" (*Sanat Olayı*, Kasım 1981, S. 68) gerçekleştirildiği gözlemlenmektedir. Buna bağlı olarak ulusal kültür, "toplumların toplumbilimsel olarak 'ulus aşamasında ulaştıkları kültür bileşimi" demektir. Toplum bilimsel ulus aşaması kavramıysa, toplumların "bilimsel anlamda [...] burjuva egemenliğine ulaştıkları yer" (HA. S. 96-97) anlamına gelmektedir.

Burjuva toplumu, üst yapısal kurumlarla birlikte kültürünü de değiştirecektir. Nasıl bu süreç içerisinde kapalı pazar ekonomisi yerini ulusal sınırlar içindeki açık pazar ekonomisine bırakıyorsa, kültür de aynı tarzda ülkenin genelinde ulusallaşacaktır. Zira burjuva devrimi demokratik bir devrimdir ve ulusallaşmanın yanı sıra hemen her konuda bir de demokratikleşme yaşanır.

Demokratikleşme işlemi, kendini yalnız kişisel haklar konusunda değil, kültür konusunda da gösterir. Nitekim bir müddet sonra önceki kültürler yalnız belli bir zümrenin kültürü olmak-

tan çıkıp her kesimin kültürü halini alır. Bu durumda ulusal kültür, diyalektik bakışaçısı gereği, bir yandan kendinden önceki feodal kültürlerle, diğer yandan kendinden sonraki proleter kültürle bir karşıtlık ilişkisi içine girmiştir. "Ulusal kültür bu karşıtlıkların bütünüdür, tek tek ne birisi ne ötekisi [dir]" (HA. S. 97).

Türk tarihinde devrini kapatmış çok uluslu bir feodal/ümmet toplumundan ulusal devleti ortaya çıkartan kişi Mustafa Kemal Atatürk'tür. Atillâ İlhan Mustafa Kemal'in birbirinden ayrılmaz üç büyük eylemi olduğu kanısındadır: "Emperyalizme karşı kurtuluş savaşı, padişaha karşı demokratik devrim, toplumun ümmet aşamasından 'millet' aşamasına dönüşümü" (HA. S. 15).

Mustafa Kemal'in öncülüğünü ettiği Kurtuluş Savaşı aslında "mazlum milletler"e saldırgan tavırlar içinde olan emperyalizme karşı bir savaştır, bu başarısıyla Kemal Paşa, Üçüncü Dünya'ya örnek lider olmuştur.

Attilâ İlhan'ın özellikle üzerinde durduğu üç eylemden sonuncusu konumuz açısından ayrı bir konuma sahiptir. Ona göre Mustafa Kemal, ümmet toplumu olan Osmanlı'dan Türk ulusunu sıyırıp onun buyruğuna "ulusal kuvvetleri (Kuva-yı Millîye)" ve "ulusal irade (İrade-i Millîye)"yi vererek ona kendi ulusal devletini kurma imkânını hazırlamıştır. Vecizeleşmiş "egemenlik bağımsız, kayıtsız şartsız milletindir", "Milleti içine düştüğü badireden yine milletin azm-ü kararı kurtaracaktır" saptamaları bu düşünüşün bir ifadesinden başka bir şey değildir. O, Jöntürkler'in başlatıp gerçekleştiremediği ulusal demokratik devrimi, "anti-emperyalist bir platformda gerçekleştirmiştir", fakat onun talihsizliği adına devrim yaptığı toplumsal sınıfın, yani ulusal burjuvazinin henüz Türkiye'de o tarihte var olmayışında yatar.

Sınıfsal tabanı bulunmayan toplumlarda bir devrim yapıldığı aktirde, devrimi yapan dikta, tarihsel misyonuna ihanet etmek istemiyorsa "sınıfsal tabanını 'yaratmak', bu sınıfsal tabana denk düşen kültürel/üstyapısal dönüşümü sağlamak zorundadır" (HA. S. 23). Osmanlı İmparatorluğu çok uluslu ve burjuvazi çoğunlukla Müslüman olmayan ve levantenlerden, yani Türk olmayan azınlıklardan oluşan bir devlet olduğundan Türk milliyetçiliği, sınıfsal düzeyde boşlukta kalmıştır. Bu nedenle Mustafa Kemal bu boşluğu asker-sivil bürokratlardan, aydınlar, eşraf ve halktan oluşan bir "tarihsel blokla" doldurmuş ve bu bloku bir "ulusal kurtuluş cephesi"ne dönüştürmüştür (bkz. HA. S. 21-23, *Millîyet*, 22 Haziran 1982). "Müdafaa-i Hukuk" adı altında formüle edilen bu ulusallaşma sürecinde bir yandan ulusal burjuvaziyi yaratmaya çalışırken, diğer yandan "Atatürk devrimleri"yle kültürel ortamı, feodal-ümmet üst yapısından arındırmaya çabalamıştır.

Atatürk devrimleriyse tarihsel anlamda bir kültür devrimidir. Müdafaa-i Hukuk öğretisi gereği, kültürel alanda ilkin "ulusal kültür haklarımızın savunulması gerek[mekteydi]" (*Cumhuriyet*, 6 Mayıs 1981). Attilâ İlhan, Müdafaa-i Hukuk öğretisinin "kültür idrakı[nın], bir ve tek" (UKS. S. 22) olduğuna ve Mustafa Kemal'in bu duruma, "millî terbiye programından bahsederken, [...] Şark'tan ve Garp'tan gelen bilcümle tesirlerden uzak, seciye-i millet ve tarihimizle, mütenasip, bir kültürü kasdediyorum... [...] kültür (hareset-i millîye) zeminle mütenasiptir, o zemin milletin seciyesidir" (UKS. S. 22, 181-182) şeklinde açıkladığını vurgular. Bu konuda "Hangi Atatürk" adlı eserinde Emre Kongar'ın "kültürel alanda Atatürkçülü[ğün] ne İslam düşmanlığı ne de Batı hayranlığı" olduğu, sadece "Türk kültürünün ulusallaşarak, evrensel boyutlara ulaşmasının savaşını vermek" anlamına geldiği şeklindeki açıklamalarına da başvurur (bkz. HA. S. 54).

Mustafa Kemal'in "Kuvayı Millîye'nin amil, iradesi millîyenin hakim olması" (BDG. S. 19) şeklinde formüle ettiği Müdafaa-i Hukuk öğretisinin ulusalcılığını Attilâ İlhan, ulusal bir ulusalcılık değil, tam aksine "anti-emperyalist" bir ulusalcılık, daha doğrusu "mazlum milletlerin kurtuluşu" fikrine dayanan bir ulusalcılık olarak görür (bkz. BDG. S. 294-295). Cumhuriyetin ilk nesiller için ısrarlı bir "güven aşılama" yolunun seçildiğini belirten yazar, Kemal Paşa'nın gerek dil, gerek tarih alanındaki çabalarında, gerekse "bir Türk dünyaya bedeldir", "biz bize benzeriz", "Türk, öğün, çalış, güven" gibi sözlerinde aslında "Tanzimat'tan bu yana emperyalist Batı karşısında inanılmaz bir aşağılık kompleksine düşmüş aydınları ve ulusu bundan kurtarmak, geçmişten kendi yüceliğini bulup geliştirmek çabası yat[tığını]" (BDG. S. 295) ileri sürer; zira Mustafa Kemal'in "bağımsızlıkla bir ulusun kendine güveni arasındaki ilişkiyi" anladığı ve "kendine güvenmeyen uluslar[ın], öteki ulusların oyuncağı ol[duğu]" (HA. S. 205) gerçeğine vardığı kanısındadır.

Mustafa Kemal'in içinde bulunduğu mücadelenin asıl amacıysa tam bağımsızlıktır. Ona göre bağımsızlık, ancak malî bağımsızlıkla mümkündür, çünkü ülkenin yoksulluğa ve sıkıntıya sürüklenmesinin altında yatan en kuvvetli ve en önemli nedenin iktisaden bağımsızlıktan yoksun oluşudur (bkz. HA. S. 146). Bu nedenle dış ekonomi çevrelerinin ülke kalkınmasına katkıda bulunmayı ileri sürerek, Osmanlı İmparatorluğu döneminde olduğu gibi, ülkenin iktisadî hayatında rol oynamasına karşıdır. Oysa Cumhuriyet döneminde önceki tecrübelerden yararlanılmamış, ulusal burjuvazi "bürokrat denemesi" olduğundan "hem bürokrat aydınlar [...] aktarma kültür değerlerinden etkilen[miş], hem de 'ecnebi şirket' temsilciliklerini gayr-i müslimlerin elinden alıp yerlerine kurulmayı ekonominin ulusallaştırılması san[mışlardır]" (UKS. S. 15). Attilâ İlhan Cumhuriyetin ilânından beri ulusal kültürün ve ulusal

ekonominin tam anlamıyla gerçekleştirilemeyişinin altında yatan gerçeğin bu olduğuna inanır.

Uzun zamandan beri "Batılı olmak", "Batılılaşmak" gibi bir sorunla karşı karşıya olan Türk toplumu, Osmanlı İmparatorluğu döneminde Batılılaşmadan "Batılıların verdiği ve denetlediği bir Batılaşma düzeni[yle]" (HB. S. 15) karşı karşıya kalmıştır. Bu Batılılaşma endüstrileşmeye önayak olan değil, engelleyen bir tutumu içerir. "Osmanlılık batılılaşmaya çabaladıkça [...] sömürgeleş[miş] [...] dağılıp çözül[müştür]" (GS. S. 53), zira Osmanlı'nın özendiği ve taklide kalkıştığı Batı, onu "kıskıvrak bağlayıp, sonunda canını almaya kalkış[mıştır]" (GS. S. 53). İktisadi yabancılaşma beraberinde kültürel yabancılaşmayı da getirmiştir. Oysa Mustafa Kemal, Cumhuriyetle "batılılaşmayı batıya karşı bir sorun olarak koya[r]" (FAS. S. 299). Batı'nın teknolojisinden ve kültüründen yararlanmak gerektiğine o da inanır, fakat Türk aydınına, Batılılaşırken temelini kendi içinden çıkartmayı tavsiye eder. Böyle olunca siyasal alanda Osmanlı Batıcılığı Batı'yla iş birliği içindeyken, Mustafa Kemal Batıcılığı anti-emperyalisttir, uygarlık alanındaysa ilki taklitçiyken, ikincisi yaratıcı bir ulusal bileşimden yanadır. Mustafa Kemal'in anladığı anlamda Batılı ulusların arasında yer alabilmek için "tıpkı onlar gibi, ulusal kökenlerimizi kaybetmeden, Batı uygarlığının yöntemleriyle, ulusal uygarlık bileşimimizi yapmamız gerek[ir]" (GS. S. 55). İlhan'a göre ulusal bileşimimiziyse ancak "mimariden musikiye, edebiyattan askerliğe, yemek yemekten eğlence biçimlerine kadar inanılmaz bir zenginlik ve çeşitlilik arze[den]" (*Millîyet*, 1 Mayıs 1982), Selçuklu - Osmanlı bileşiminin olanaklarını belli bir zümrenin malı olmaktan kurtarıp halklaştırmak ve halka mal etmekle yaratabiliriz. Tabii bu durumda, Selçuklu Osmanlı kültür bileşimi ve yaşama biçimi Arap-Fars-Bizans tabanına oturduğundan Batı'nın yaşama biçimi ve kültürleri de Grek-Yunan bileşimine dayandığından her iki bileşim nasıl üm-

met döneminde birbirine benzemiyorsa, millet döneminde de benzemeyecektir. Türk toplumu olarak laik, ulusal ve demokratik bir kültür bileşimi ve yaşama biçimi gerçekleştirilemediği taktirde eski bileşkelerle yetinmek durumunda kalınacak, eğer açık, yabancı bir kültür bileşkesiyle kapatılmaya kalkışılırsa "neo-Tanzimatçı" bir tutum içine girilmiş olunacaktır.

Attilâ İlhan, Türk siyasal ve kültürel hayatının Cumhuriyet dönemi içindeki konumunu açığa kavuşturmak için Mustafa Kemal Atatürk'ün tarihsel bir bakış açısıyla incelenmesinden yanadır, çünkü bu konuda yolu Atatürk'ün düşünceleri ve eylemleri gösterecektir. Fakat asıl önemli olan Atatürkçülüğün ne olduğuna karar vermektir ve Attilâ İlhan üç Atatürkçülük olduğu kanısındadır.

Bunlardan ilki hiçbir Batılı ittifaka girmeyen, mazlum milletlerin savunmasını yapan anti-emperyalist ve ulusal demokratik hareketin ağırlıklı olduğu Atatürkçülüktür; ikincisi 20'li yılların sonlarıyla 30'lu yıllarda yaşanan "tek parti" dönemindeki "askerî demokrasi" diye adlandırılabilecek Atatürkçülüktür. Bu dönemdeki Atatürkçülük "kültür devrimi sonuçlarının, tutucu kesimlerde şiddetli tepkiler göstermesi sonucunda, ister istemez, sertleşmeye yüz tutmuş; bu sertlik, ne yazık ki bürokrasinin ve aydınların, ileriye doğru seçkinci bir bürokrasi diktasının tohumlarını atmasına zemin hazırlamıştır" (*Millîyet*, 22 Haziran 1982). Bu dönemin Mustafa Kemal'in sağlığında son bulmaması sonraki yanlışlıkların ana nedenlerindendir. Üçüncü Atatürkçülükse söz konusu temel yanlış üzerine kurulur: "Tabanı, 'askeri demokrasi' döneminin tek parti tabanı, egemenleri o dönemin egemenleridir. Yani bürokratlar, aydınlar, tek kelimeyle seçkinler. Kültür devrimi, ümmetten millete ulusal bir geçiş olmaktan çıkarılmış, Doğu/İslam tabanından Yunan/Latin tabanına bir kaydırma şekline dönüştürülmüştür" (*Millîyet*, 22 Haziran 1982). Bu durumsa "mazlum milletler" yandaşlığın-

dan Batılı sisteme bir kayma demektir. Bunun anlamıysa "anti emperyalist özelliklerini yitirmesi, ortasında yaşadığı Doğu ve İslâm ülkelerine yabancılaşmasıdır" (*Millîyet*, 22 Haziran 1982). Ekonomik alandaysa "devletçilik ilkesi, faşizan bir devlet kapitalizmine dönüştürülmüş, [...] gelişmekte olan burjuvazi ile bürokrasinin gizli iktidar kavgası başlamıştır" (*Millîyet*, 22 Haziran 1982). İşte bu dönemdeki resmileştirilmiş bir kalıp ideoloji haline gelmiş Atatürkçülüğü İlhan, İsmet İnönü'nün devrine rastladığından "İnönü Atatürkçülüğü" diye adlandırır. Tarih gözüyle incelendiğinde Atatürkçülüğün

> "ilk aşamada Gazi Mustafa Kemal'in söyledikleri ve yaptıkları [...]; ikinci aşama[da], müdafaa-i hukuk öğretisinin karşı devrimci güçlere karşı savunması, (olağanüstü bir durum), üçüncü aşama[daysa] öğretinin faşizan bir bürokrasi diktasına yozlaşması" (Millîyet, 22 Haziran 1982)

anlamına geldiği kanısındadır. "Resmi ideoloji kılığına sokulan Atatürkçülük" (HA. S. 53) zamanla Mustafa Kemal'in "muasır medeniyetler seviyesine yükselmek" diye ifade ettiği çağdaşlaşmayı, Batılılaşmaya dönüştürecek, bunun sonuncundaysa Mustafa Kemal'in Batı karşısında ezilmekten kurtarmaya uğraştığı Türk toplumuna İnönü devriminin "kültür sözcüsü" Nurullah Ataç,

> "Biz görüyoruz eksiğimizi, Yunanca öğrenemedik, Latince öğrenemedik, Avrupalıların eğitiminden geçmedik: onun için, ne denli uğraşsak, Avrupalılar gibi olamayoruz. Buna üzülüyoruz. [...] Gençleri, kendilerine hür edebiyatı öğreterek kurtarabiliriz. Eski Yunaneli'nin, eski Roma'nın edebiyatı..." (HA. S. 59; UKS. S. 22)

diye seslenerek onları yine aynı yabancılaşmanın içine sokacaktır. Bu dönemin bir uygulaması olan Köy Enstitüleri, köylünün kültür yoluyla kalkındırılması yanılgısını hazırlarken, Batılı hümanizma düşünüşünün uyandırılması çabalarıyla ulusal kültürün yıkılıp yerine batılı kültür emperyalizminin geçirilmesine ortam hazırlamıştır.

> "Ulusal bileşim yerine öykünmeci bir batı kültürü propagandası, köklü kalkınma tedbirleri yerine daha çok ulusal eğitime ve kültüre dayanan bir üstyapısal kalkınma programı, tek parti tek şef tek millet sloganı, cumhuriyet tarihinde ilk kez 'aşırı sol ve aşırı sağ' öğretisi ve Şura-yı Millîye dinamiği olarak değil de, soyut bir egemen sınıflar millîyetçiliğinin ideolojisi olarak işlenmesi ve [...] faşizanlaştırılması, aralıksız atılım ve devrim yerine, çeşitli ödünlerle klasik bir burjuva demokrasisi düzenine geçişin planlanması[nın] [...] uluslararası politikada görünüşü [...] Atlantik Paktına giriş, NATO, CENTO ve Orta Doğu'da Amerikan çıkarlarının bekçiliği[dir]" (H. Sol, S. 189).

1960 sırasındaysa Atatürkçülük adı altında iki ayrı yanlışa inanıldığı kanısındadır Attilâ İlhan. Bunlardan ilki "Mustafa Kemal hareketini, 27 Mayıs ya da 12 Mart türünden bir cuntacılık sanmak" (HA. S. 58) ki buradaki yanılgı Atatürk'ün bir "Jacoben", yani bir Fransız Devrimi devrimcisi, 27 Mayıs ve 12 Martçıların bir "Banopartiste", yani Fransız Devrimi yozlaştırıcısı olduğunu fark etmemeleridir. İkinci yanlışsa İnönü ve Atatürk'ü karıştırmaktır, buysa Atillâ İlhan'a göre Lenin ile Stalin dönemlerinin birbirleriyle karıştırılmasında düşülen hatalı tutuma benzer.

Bir aydın olarak Attilâ İlhan, ömür boyu kendini Türkiye'nin içinde bulunduğu sorunları anlamak ve anlatmakla yükümlü hisseder. Bu misyonunu şiirlerinde, romanlarında, düşünsel yazılarında televizyon dizi ve konuşmalarında durmaksızın dile getirir. O, Türkiye'nin içinde bulunduğu kültürel yabancılaşmadan ve bunun sonucu olarak ortaya çıkan ekonomik ve siyasî sorunlardan laik, demokratik ve ulusal bir zemin üzerinde gelişmesi gereken ulusal burjuvazi sayesinde kurtulacağı inancındadır. Batı'nın metodunu kullanan, fakat aynı zamanda kültürel geçmişini reddetmeyen bir ulusal kültür bileşimi ve başka ülkelerin tavsiyeleri çerçevesinde hareket etmeyen, bağımsız ulusal çıkarlar doğrultusunda gelişen bir ulusal ekonomi ise bu burjuvazinin en önemli aracı olmalıdır. Onun kendine ideal edindiği bu ülkü, aslında onu Atatürkçülükten ne anladığı ve

Atatürk'ün "muasır medeniyet" seviyesine ulaşmış bir Türkiye Cumhuriyeti'nden neler beklediğinin bir özetinden başka bir şey değildir.

Kaynakça

Belge, Murat (1986), "Tarihi Gelişme Süreci İçinde Aydınlar", *Millîyet Sanat*, Yeni Dizi 151/1, Aralık.

Ceyhun, Demirtaş (1986), "Aydınlarımızın 'Hal-i Pürmelali' Üzerine Aykırı Düşünceler", *Gösteri*, Temmuz.

Demirtepe, Ülkü (1983), "Herkesin Ayağına Basan Adam: Attilâ İlhan", *Somut*, 16 Eylül.

İlhan, Attilâ (1976[2]), HB *"Hangi Batı?"*, Ankara, 141. (1972. 1. basım).

—— (1976[3]), H SOL *"Hangi Sol?",* Ankara, 315 S. (1970. 1. basım).

—— (1980), GS *"Gerçeklik Savaşı"*, İstanbul, 240 s.

—— (1980), H SAĞ *"Hangi Sağ?"*, Ankara, 312 s.

—— (1981), HA *"Hangi Atatürk?"*, Ankara, 330 s.

—— (1981), "Küçük Ülkeler Büyük Edebiyatlar", *Sanat Olayı*, Kasım.

—— (1982), "Sorunu Doğru Koyalım", *Millîyet*, 16 Mart.

—— (1982), "Yanlış Aydınlar", *Millîyet*, 6 Nisan.

—— (1982), "Hangi Taşı Kaldırsan", *Millîyet*, 1 Mayıs.

—— (1982), "Neden Olmadı?", *Millîyet*, 11 Mayıs.

—— (1982), "Üç Atatürkçülük!", *Millîyet*, 22 Haziran.

—— (1983), "Evrensel Kültür Kavramı, Bir Tuzak Gizliyor", *Somut*, 14 Ekim.

—— (1983), "Evrensel Kültür Kavramı, Bir Tuzak Gizliyor", *Somut*, 14 Ekim.

—— (1986), UKS "Ulusal Kültür Savaşı", İstanbul, 251 s.

İsimsiz (1981), "Türk Aydını Hâlâ Tanzimatçı", *Yankı*, 30 Mart.

Kahraman, Hasan Bülent (1981), "Doğrusu: Yanlış", *Cumhuriyet*, 30 Mayıs.

Mumcu, Uğur (1981), "Attilâ İlhan'la Söyleyişi (2). 'Komprodor Aydın Ulusal Kültür Bileşimini Yapmamış Kişidir' ", *Cumhuriyet*, 6 Mayıs.

Özkök, Ertuğrul (1981), "Toplumbilimi ve Komprodor", *Cumhuriyet*, 16 Mayıs.

Pulur, Hasan (1987), "Sarıklıdan Entel'e...", *Güneş*, 13 Eylül.



ATTİLÂ İLHAN'IN DUMANLI AYNASINDAN YAKIN DÖNEM MANZARALARI

Turgut Göğebakan

Attilâ İlhan geçtiğimiz yüzyıla damgasını vuran sıra dışı yazarlardan birisidir. Bu çok yönlü sanatçı edebiyatın hemen her alanında oldukça önemli yapıtlar üretti. Önümüzdeki yıllarda özellikle akademisyenlerin bu yapıtlara yöneleceğini ve ona hak ettiği değerin verileceğini düşünüyorum. Çünkü Attilâ İlhan edebiyatımızın yalnız şövalyesi olarak yaşadı. Bu yalnız şövalyenin ilginç bir yazgısı vardır. O, okurun olağanüstü boyutlarda ilgi göstermesine karşın, edebiyatımızın en çok eleştirilen yazarlarından birisi olma özelliğine sahiptir. Onun hakkını teslim eden yazılarda bile herhangi bir şekilde eleştiri vardır.

Attilâ İlhan söz konusu olduğunda, ilginç bir biçimde iki belirgin yaklaşımı saptamak olanaklıdır. Mektepten eleştirmenlerin İlhan'a yaklaşımı oldukça olumluyken, meslekten eleştirmenler ona çoğunlukla eleştirel yaklaşmışlardır. Özellikle ikinci grubun yaklaşımını bir başka yazımda sorgulamıştım. Yine de ana hatlarıyla toparlamak gerekirse,

daha çok ideolojik bakıldığını burada özellikle vurgulamak isterim. Üstelik bu gruptaki eleştirmenlerle yazarın yakın ilişkilerinin ve birtakım müştereklerinin olduğunu düşünüyorum. Örneğin bu eleştirmenlerinin çoğu tıpkı İlhan gibi Marksist'tir. İlhan'a yönelttikleri eleştirilerin ardında çoğu kez, Türk soluna bakışı vardır. Ne var ki, özellikle ölümüne yakın dönemlerde onun takındığı ulusalcı tavrın daha büyük eleştiri aldığını da vurgulamak zorundayım. Kuşkusuz onu tanımak açısından, İlhan araştırmacılarının başvuracağı çok sayıda kaynak bulunuyor. Yazarın düşüncelerini dillendirdiği çok sayıda kitabı bu bağlamda önemli bir işlev üstleniyor. Ne var ki, yazınsal bağlamda *Aynanın İçindekiler* roman dizisinin İlhan araştırmalarının tam merkezinde olması gerektiğini düşünüyorum. Şundan, yazarla dizi arasında düşünsel olarak çok belirgin bir ilişki saptanabiliyor. İlhan düşünsel yapıtlarının hiçbirisini kaleme almamış olsaydı bile, *Aynanın İçindekiler* dizisi tek başına yazarın düşünce dünyasına ışık tutmaya yetebilirdi. Dizi aynı şekilde, yazara yöneltilen eleştirilerin arka planına ışık tutmak açısından da özel bir öneme sahiptir. Kanımca dizi hem teknik hem de tematik açıdan araştırmacılar için çok zengin bir içeriğe sahiptir. Şimdi sözümü ettiğim teknik-tematik çerçevenin sınırlarını ana hatlarıyla da olsa çizme denemesine girebilirim.

Attilâ İlhan'ın roman dünyasında *Aynanın İçindekiler* roman dizisinin önemli bir konumu vardır. İlhan, beş romandan oluşan dizide Türkiye'nin 20. yüzyıldaki toplumsal-tarihsel macerasını yazınsal bağlamda sorgular. *Aynanın İçindekiler* dizisi, nehir ya da ırmak romanlar olarak adlandırılan tarihsel bir roman dizisidir. Dizi, bu yönüyle Türk yazınının en önemli tarihsel roman dizilerinden birisi olma niteliğini taşır. Hatta dizinin bazı romanları tek başına bile oldukça önemli tarihsel romanlar olarak değerlendirilmişlerdir. Örneğin Gürsel Aytaç, *Dersaadet'te Sabah Ezanları* adlı romanı Kemal Tahir'in 'Devlet Ana'sından son-

ra Türk yazınının ikinci büyük tarihsel romanı olarak gösterir. (Aytaç, 1983: 103) Bir başka eleştirmen Hasan Bülent Kahraman da, 'O Karanlıkta Biz' olsun, Aynanın İçindekiler (Kahraman, 1988: 23) dizisi olsun, benim için birçok yönden tarihsel roman kavramını imleyecek yapıtlardır" (Kahraman, 1988: 23) yorumunu getirirken, dizinin Türk yazını ve romanı açısından önemini vurgular.

Diziyi oluşturan beş roman, yakın tarihimizin 1906–1960 yılları arasında kalan dönemini konu edinir. Dizinin birinci romanı 'Bıçağın Ucu'nda Demokrat Parti-Menderes dönemi gözler önüne serilirken, ikinci romanı *'Sırtlan Payı'*nda Mütareke ve Kurtuluş Savaşı yılları ile 27 Mayıs Devrimi'nin hemen sonrası ele alınır. Dizinin üçüncü romanı Yaraya Tuz Basmak'ta ise bu kez okur yeniden Demokrat Parti Dönemi ve 27 Mayıs Devriminin oluşum süreciyle karşı karşıya bırakılır. Onu izleyen *'Dersaadet'te Sabah Ezanları'*nda yine Mütareke yılları ve Kurtuluş Savaşı konu edilirken, dizinin son yapıtı 'O Karanlıkta Biz' Türkiye Komünist Partisi ve İnönü dönemini irdeler.

Dizideki bütün yapıtların başına şu not düşülmüştür: "Bu kitapta anlatılanların gerçek kişilerle ve olaylarla hiçbir ilgisi yoktur. Onları ben, büyük bir aynanın içinde gördüm. Üstelik ayna dumanlıydı." Yazarın bu türden bir nota gereksinim duyması, okuru, romanlarda anlatılanların gerçek olduğu düşüncesine götüren bir aldatmaca ya da roman kurgusunun bir parçası olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle İlhan'ın romanlarına yansıyan gerçekliği salt kurmaca bir gerçeklik olarak görmek yanıltıcı olabilir. Romanlardaki kurmaca gerçeklik çoğunlukla yaşanmış gerçeklikle örtüşür. Prof. Dr. Yılmaz Özbek'in, yazınsal yapıtların kurmaca bile olsalar yaşanmış gerçekliğin küçük bir modeli oldukları, şeklindeki saptaması (Özbek, 1996: 12) bu bağlamda *Aynanın İçindekiler* dizisi için de geçerlidir. Olay örgülerine montaj tekniğiyle serpiştirilmiş çok sayıda gerçek

belge, kurmaca gerçeklik-yaşanmış gerçeklik arasındaki benzerliğin boyutlarını ortaya koyması açısından anlamlıdır. Kurmaca gerçekliğin yaşanmış gerçeklikle bu denli örtüşmesi, İlhan'ın özenli bir araştırma aşamasından sonra romanlarını yazmaya koyulduğunu göstermektedir. Örneğin, Tevfik Çavdar, dizinin birçok romanında olay yeri olan Selânik kenti ile ilgili bilgi ve betimlemelerin, kentin anlatılan zaman dilimindeki durumuna aynen uyduğunu belirtir. (Çavdar, 1984: 14) Aynı şey, roman kişilerinin şekillendirilmesinde de söz konusudur. Yazar, dizinin bütün yapıtlarında zaman zaman boy gösteren roman kişilerini hiçbir çelişkiye yer vermeksizin kurgular. Roman kişilerinin şekillendirilmesine yönelik anlatım teknikleri de yazarın roman kişilerine ne denli egemen olduğunun bir göstergesi olarak görülebilir. Anlatım tutumlarının çok belirgin olması ve bu anlatım tutumlarının diziyi oluşturan bütün romanlarda hiç değişmemesi, anlatıcıların çoğunlukla 'olimpik pozisyon'da olması, yani figürlerinin iç dünyalarına bile egemen, tanrısal bir anlatım durumunun yapıtlarda belirgin olması, yine bu bağlamda yazarın içe bakış, anlatım perspektifini kullanarak iç monolog, bilinç akışı gibi tekniklere (Gutzen, 1988) başvurması, onun roman kişilerini oluşturmadan önce çok sıkı bir araştırma devresi yaşadığını ve bu nedenle roman kişilerini kendisinden çok emin bir biçimde kurguladığını ortaya koymaktadır. Dizinin başarısında bu kurgunun katkısı büyüktür.

Attilâ İlhan'ın dumanlı aynasında, Türkiye'nin yakın geçmişinde rol oynayan-oynayamayan aşağı yukarı bütün toplumsal grupların temsilcileri görünür. Bu temsilcilerin hemen hepsi kurmaca figürlerdir. Önemli tarihsel kişilikler doğrudan olay örgüsünde yer almazlar. Georg Lukacs'ın tarihsel roman kişilerinin oluşturulmasında çok önemsediği bu ölçüte (Lukacs, 1977: 55) dizinin neredeyse bütün romanlarında İlhan'ın da uyduğu gözlemlenebilir. Yazarın, roman kişilerini oluştururken seçkinci

davranması dikkat çekicidir. Özellikle roman baş kişileri üyesi bulundukları toplumsal kesimin önde gelenleri arasında yer alırlar. İlhan, bu duruma *"daha iyi tanıdığım için onları seçiyorum"* (İlhan, 1988) diyerek açıklık getirir.

İlhan'ın roman kişileri, Walter Scott çizgisindeki tarihsel roman ölçütlerinden zaman zaman sapma gösterir. Scott'un sıradan ve uzlaşmacı roman kişilerine (Lukacs 1965: 43-44) karşın, İlhan'ın kişileri çoğunlukla içinde bulundukları topluma uyum sorunu yaşarlar. Başka bir deyişle, İlhan'ın kahramanlarının toplumla uyum içinde olmak gibi bir sorunları yoktur. Onlar bireyselliklerini doya doya yaşamaktan çekinmezler. Bu kahramanlar çoğunlukla karakter olarak nitelendirebileceğimiz bir biçimde şekillendirilmişlerdir. Ancak *Bıçağın Ucu*'ndaki sol kuşak temsilcileri Halim ve arkadaşlarını ayrı değerlendirmek gerekir. Okurun, sözünü ettiğimiz kuşak temsilcilerinin hemen hepsinin ortak niteliklerle donatıldığını saptaması zor değildir. Bu açıdan bakıldığında, sol kuşak temsilcilerinin 'tip' olarak nitelendirilmesi yanlış olmaz. Aynı şey *Yaraya Tuz Basmak*'taki asker tiplemeleri için de geçerlidir. Bu durumu aslında İlhan'ın yaratıcılığının bir göstergesi olarak görmek yerinde olur. Onun, figürlerinin şekillendirilmesinde standart bir yapıya bağlı kalmaması romanların oldukça hacimli olmalarına rağmen monoton olmayışının nedenlerinden birisidir. Roman kişilerinin oluşturulmasında yazarın kendine özgü bir yöntem kullandığını vurgulamak gerekir. İlhan, dizide roman kişilerini iki ayrı düzlemde okurun karşısına çıkarır. Roman kişileri, her şeyden önce bir birey olma nitelikleriyle olay örgüsünde yer alırlar. Yazar, roman kişilerinin, üyesi bulundukları toplumsal kesim içerisindeki konumunu belirledikten sonra, onların bireysel diyalektiklerini sergilemeye çalışır. Başka bir deyişle; ilhan'ın roman kişileri çift boyutlu bir işlev üstlenirler. Okur, onları hem bir birey olarak hem de belirli bir toplumsal kesimin üyesi olarak izleyebilme

olanağına sahiptir. Attilâ İlhan böylece, sosyal içerikli ve tarihsel romanlarda sık rastladığımız, 'roman kişilerinin bireysel yönlerini ihmal etme tehlikesini' (Göğebakan, 2000: 115-124) aşmayı başarır. Fethi Naci'nin, Kemal Tahir'in romanları için yaptığı "insansız romanlar" (Fethi Naci, 1981: 241) eleştirisi, bu türden romanları bekleyen aşırı toplumsallık tehlikesini ve İlhan'ın bu sorunu aşmadaki ustalığını göstermesi açısından önemlidir. İlhan'ın roman kişilerinin bir birey olarak romanların merkezinde yer almaları, okurun, aktarılan olayları onların bilincinden öğrenmeleri sonucunu doğurur. Hilmi Yavuz'un "tarihsel bir olayın inşa edilmesi demek o romanda bireyin inşa edilmesi demektir. Bireyi ortaya koymadan, birey olduğunu kavramadan o tarihsel olayı onun bilincinden vermenin olanağı yok" (Yavuz, 1997: 70), şeklindeki düşünceleri bu bağlamda en iyi ifadesini *Aynanın İçindekiler* dizisinde bulur.

Yazarın uyguladığı yöntemin önemli bir sonucu da, roman kişilerinin çoğu kez toplumun dışına taşan yapılarından dolayı okurun belleğinde iz bırakmasıdır.

Aynanın İçindekiler roman dizisi ana hatlarıyla üç bölümden oluşur. Birinci bölüm Cumhuriyet öncesi dönemi içerir. Bu dönem özellikle *Sırtlan Payı* ve *Dersaadet'te Sabah Ezanları* adlı romanlarda ön plana çıkar. Sözü edilen romanlar, Jöntürkler, ittihatçılar, Mason Locaları, azınlıklar ve onların yerli iş birlikçileri, Kuva-yı Millîyeciler gibi çok çeşitli ve geniş bir toplumsal yelpazeyi okura sunar. Attilâ İlhan'ın, bu gruplara karşı takındığı anlatım tutumları çok açık bir biçimde saptanabilir. Sözü edilen gruplar arasında yazarın olumlu bir anlatım tutumuyla yansıttığı tek grup Kuva-yı Millîyecilerdir. Kuva-yı Millîyecilerin dizinin genelinde çok olumlu niteliklerle donatılmıştır ve hatta bu grubu yazarın en olumlu yaklaştığı grup olarak imlemek bile olanaklıdır.

Sırtlan Payı'nın başkişisi Ferid Eminönü ya da dizide çok yaygın kullanılan adıyla Miralay Ferid de bir Kuvay-ı Millîyeci olarak, dizinin bütün başkişileri arasında en olumlu görüntü çizen figür olarak değerlendirilebilir. Miralay Ferid'in betimlendiği pasajlarda okuru ona karşı sempati duymaya zorlayan bir anlatım tutumu hemen kendisini hissettirir. Yazarın, ona karşı duyduğu ve okura da hissettirdiği sempatinin zaman zaman dikkati çekecek boyutlara ulaştığını vurgulamak gerekir. Nitekim bazı eleştirmenler belki de bu nedenle, İlhan'ın Miralay Ferid kişiliğinde, Kuva-yı Millîye kuşağının toplumsal gelişimini yeterince yansıtamadığını ileri sürer (Altuğ, 1975). Romandaki diğer siyasal ya da toplumsal gruplar daha eleştirel bir anlatım tutumu eşliğinde olay örgüsünde yer alır. Örneğin ittihatçıların, plansız, programsız hareket ederek, imparatorluk topraklarının elden çıkmasına neden oldukları düşüncesi sık sık vurgulanır. İlhan'ın eleştirel yaklaştığı bir diğer nokta ise, ittihatçıların azınlık ticaret burjuvazisiyle olan çıkar ilişkileridir. Bu grubun mütareke yıllarındaki manda yanlısı tutumu da okurun onlarla ilgili izlenimini olumsuzlaştıran bir diğer etken olarak algılanabilir.

O Karanlıkta Biz

Dizinin önemli yapıtlarından birisi de *O Karanlıkta Biz* adlı tarihsel romandır. Dizi içerisinde tarihsel roman ölçütlerine en uygun romanlardan birisi olarak nitelendirilebileceğimiz yapıt, aynı zamanda Türk siyasal tarihinin çok tartışmalı; fakat yazınsal bağlamda çok az sorgulanmış bir dönemini ele alır; İnönü dönemi ve Türkiye Komünist Partisi. İlhan'ın *O Karanlıkta Biz*'de tarihsel arka plan olarak İnönü dönemini seçmesi bir rastlantı değildir. Romanda birkaç anlatı katmanı saptanabilir. Bu anlatı katmanlarında vurgulanmak istenen noktalar şöyle özetlenebilir: 1940–45 arası İnönü dönemi, sosyalist-aydın kuşak için gerçekten karanlık bir dönemdir. Sözü edilen dönemde sosyalist-aydın kuşak ve dolayısıyla Türkiye Komünist Partisi

yandaş ve üyeleri çeşitli yasak ve baskılarla sindirilmişlerdir. İlhan, dönemin ünlü polis şefi Kolsuz Celal'i olay örgüsünde İnönü döneminin baskıcı ve yıldırmacı politikalarının bir simgesi olarak gösterir. İnönü dönemi açısından, daha doğrusu yazarın seçtiği zaman dilimine rastlayan İnönü dönemi açısından tipik olarak ortaya konulan bir diğer önemli özellik ise, hem ülkenin geneline hem de İnönü hükümetine egemen görünen Alman taraftarlığıdır. Yazarın, İnönü döneminin baskın niteliğinin baskı, şiddet ve diktacı bir anlayış olduğunu vurgularken, Alman taraftarlığını özellikle ön plana çıkarması anlamlıdır. Bu aynı zamanda, okurda oluşan olumsuz izlenimin pekişmesini sağlayıcı bir nitelik taşımaktadır.

O Karanlıkta Biz yazarın düşünce dünyasının aydınlanması açısından kanımca dizinin en önemli romanıdır. Romanda, TKP'nin kuruluş ve gelişme aşamalarıyla ilgili olarak yazarın düşünceleri açık bir biçimde saptanabilir. Okur, bu doğrultuda romanda Türkiye Komünist Partisi içerisinde egemen iki anlayışla karşı karşıya bırakılır. Bunlardan birincisi Dr. Şefik Hüsnü ile temsil edilen enternasyonalist sosyalizm, diğeri ise Mustafa Suphi'nin başını çektiği ve Sultan Galiyef'ten esinlenen grubun temsil ettiği ulusal sosyalizm anlayışıdır.

Yazar, romanda sürekli olarak ulusal sosyalizm anlayışını savunan grubun yanında olduğunu hissettiren bir anlatım tutumu sergiler. Bu durum, İlhan'ın düşünsel yapıtlarında rastladığımız Sultan Galiyef ile ilgili olumlu düşüncelerinin yazınsal bağlamda dışavurumu olarak yorumlanabilir. *O Karanlıkta Biz*'in baş kişisi Ahmet Ziya da ulusal sosyalizm düşüncesinin bir temsilcisi olarak okur üzerinde oldukça olumlu bir izlenim bırakacak bir biçimde kurgulanmıştır. Romanda Ahmet Ziya'nın düşünsel gelişimi ayrıntılı bir biçimde izlenebilir. Onun düşünsel gelişimi aynı zamanda İlhan'ın onayladığı ve zorunlu kabul ettiği bir gelişim olarak algılanabilir. Ahmet Ziya'nın Selânik'te başlayan

ve Berlin'de Spartakistler arasında devam eden, Doğu İşçileri Üniversitesi KUTV'da perçinleşen düşünsel yapısında meydana gelen değişiklikler, TKP yöneticilerinin yanlış uygulamalarının doğal bir sonucu olarak yansıtılır. Ahmet Ziya'nın kanımca önemli bir özelliği de, yazarın düşünsel yapıtlarında ileri sürdüğü tezlerini en çok dile getiren roman kişisi olmasıdır. Yani Ahmet Ziya'yı, bir anlamda yazarın Türk Solu içerisindeki gelişmeler karşısındaki durusunun bir sözcüsü olarak görmek olanaklıdır ve Ahmet Ziya'nın dizinin en olumlu tiplerinden birisi olmasında, üstlendiği bu işlevin önemli katkısı vardır.

İlhan, dizide sorguladığı tarihsel sürecin son aşamasında 50'li yılları, Menderes dönemi ve 27 Mayıs Devrimi'nin öncesi ve hemen sonrasını konu edinir. Dizinin ilk romanı olan Bıçağın Ucu'nda, üç ayrı toplumsal grubun üyeleri, son derece ustaca bir roman kurgusu içerisinde Hacıbeyoğlu ailesi örneğinde buluşturulur. Baba Hacıbeyoğlu eşraf, büyük oğul Osman Naci eski Turancı -yeni Demokrat Parti milletvekili kimliğiyle, küçük oğul Halim ise solcu- aydın kuşağın temsilcisi olarak olay örgüsünde yer alır. Yazarın Menderes dönemini, özellikle solcu kuşağa uygulanan baskılar açısından, İnönü döneminin bir süreği olarak gösterme çabası içerisinde olması dikkat çekicidir. İnönü döneminin ünlü polis şefi Kolsuz Celal'in bu dönemde de sık sık görünmesi yazarın bu çabasının bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Menderes döneminde yazarın eleştiri oklarına hedef olan diğer bir önemli nokta da kuşkusuz, Menderes'in dinsel çevrelerle olan ilişkileridir. İlhan, Menderes'in bu çevrelere ödün verdiği düşüncesini hemen her fırsatta gündeme getirir.

Bıçağın Ucu'nda, eşraf, tüccar ve basın ön plana çıkar. Bu gruplann Menderes'in uygulamalarına sessiz kalarak ülkenin kaosa sürüklenmesine katkıda bulunduklan görüşü sık sık dile getirilir. Solcu-aydın kuşak da aynı doğrultudaki eleştirilerin hedefidir. Romanın başkişisi Halim Hacibeyoğlu, solcu-aydın

kuşağın bir temsilcisi olarak *Bıçağın Ucu*'ndaki en onemli rollerden birini üstlenir. İlhan, onun kişiliginde, kendisiyle ilgili kararlarda bile etkisiz, başkalarının yardımına gereksinim duyan, yabancılaşmış bir sol aydın tipi çizer. Yazar, bu silik, yabancılaşmış kuşağın trajedisinin toplumsal-tarihsel boyutlanna da göndermede bulunur ve bu doğrultuda yoğun ipuçlan içeren bir arka plan kullanır. İlhan'ın vermek istediği mesajlar doğru anlaşılmış olacak ki, Halim Hacıbeyoğlu ile ilgili bütün yorumlarda, onun yaşadığı trajedinin toplumsal boyutu vurgulanmaktadır. Sadun Tanju, Halim Hacıbeyoğlu'nun yaşamı boyunca şiddete maruz kalmış bir roman kişisi olarak görülmesi gerektiğini ileri sürer. (Tanju, 1973) Bir başka eleştirmen Rauf Mutluay ise, Halim ve karısının tam bir bozgun artıkları oldukları ve dolayısıyla ülkücülüğün iki yenik temsilcileri olarak görülmeleri gerektiği görüşündedir. (Mutluay, 1973) Aslında *Bıçağın Ucu*'nda İlhan'ın kişisel deneyimlerinin ve yaşantılarının da söz konusu olduğu yönünde önemli ipuçları vardır. Mete Tuncay da, romanda Attilâ İlhan'ın yaşamından izler bulmanın olanaklı olduğunu dile getirerek, İlhan'ın hayal kırıklığına uğramış eski bir sosyalist olduğunu ve onun, hayal kırıklığını roman kişilerine açıkça söyletmekten çekinmedigini ileri sürer. (Tunçay, 1973) Tunçay'ın bu değerlendirmesi, yapıtın otobiyografik yönüne göndermede bulunması bakımından anlamlıdır.

Bıçağın Ucu, yazın çevrelerinde geniş yankı bulmuştur. Yapıta gösterilen ilginin önemli nedenlerinden birisi, Attilâ İlhan'ın, Halim Hacibeyoğlu kişiliğinde Türk solunun 50'li yıllardaki pasif tutumunu özellikle ön plana çıkarması ve bu konuya ilgili kişisel tezlerini olay orgüsüne sokmasıdır. Hasan izzettin Dinamo, İlhan'ı, devrimcileri rezil etmek pahasına sert bir realizm yapısı kurmakla suçlarken, Fethi Naci, yazarın romanda eleştirilmeye uygun solcu tipleri seçtigini söyler. (Fethi Naci, 1981: 278) Buna karşılık yazarın çizdiği solcu imajına destek bir akademisyenden gelir: Emre Kongar, romanı, 1960 öncesi solu çe-

şitli açılardan doğru değerlendiren bir yapıt olarak nitelendirir. (Kongar, 1976: 98)

Yaraya Tuz Basmak

Dizinin önemli romanlarından *Yaraya Tuz Basmak*'ta ise, 50'li yıllar, Demokrat Parti dönemi ve 27 Mayıs Devrimi askerin bakış açısından sorgulanır. Yazar, söz konusu dönemde ordunun konumu ile ilgili kişisel değerlendirmelerini roman örgüsü içerisinde okura iletir. İlhan bu bağlamda birçok gerçek belgeyi olay örgüsüne sokar. Bu gerçek belgeler, romanda Menderes dönemi ile ilgili, yazarın, dizinin diğer romanlarında ortaya koyduğu olumsuz tablonun daha belirgin bir biçimde kendini hissettirmesinde önemli bir işlev üstlenirler. Romanın ön plandaki toplumsal grubu, askerlerdir. Ordunun Menderes dönemindeki durumu ve özellikle Kore Savaşı ile ilgili düşünceleri, daha doğrusu 27 Mayıs'ı hazırlayan koşullar yapıtın ağırlıklı konusudur. İlhan'ın, ordunun sözü edilen dönemdeki koşullardan duyduğu rahatsızlığı, Kore Savaşı'nın ordu üzerindeki etkilerini ve ordu içerisindeki ilişkileri Yüzbaşı Demir Çukurcalı kişiliğinde yansıtma çabasındadır. Yüzbaşı Demir romanda genellikle olumlu bir görüntü çizer. Yüzbaşı Demir, üsteğmen rütbesiyle Kore Savaşı'na katılmış ve yaralanmıştır. Bu olay Demir'in psikolojisini derinden sarsmıştır. İlhan, Yüzbaşı Demir örneğinde aslında Kore'ye giden bütün askerlerin trajedisini yansıtır. Romanın geneline egemen düşünsel ve tematik çerçeve birkaç noktada özetlenebilir. Birinci önemli nokta olarak, Menderes döneminde ordunun durumunun çok parlak olmadığı ve Kore Savaşı nedeniyle ordu mensuplarının psikolojik açıdan sorunlu oldukları vurgulanarak, 27 Mayıs Devrimi'nin karanlıkta kalmış, bir yönüne dikkat çekilir. İlhan, ikinci olarak, ordu-İnönü yakınlaşmasına göndermede bulunarak, devrimin perde arkasında İnönü'nün de olabileceği düşüncesini uyandırmaya çalışır.

Sonuç olarak; *Aynanın İçindekiler* roman dizisi Türk yakın tarihinin yazınsal bağlamda başarılı bir biçimde ele alındığı bir dizidir. Yazar, çağdaş roman teknikleri ve olanaklarını kullanarak Türk romanına önemli bir ırmak roman dizisi kazandırmıştır. Dizinin başarısında, yazarın, roman kişilerini oluştururken kullandığı yöntemlerin rolü büyüktür. Dizi aynı zamanda İlhan'ın Türk romanının en önemli temsilcilerinden birisi olma konumuna ulaşmasına büyük katkı sağlamıştır

Kaynakça

Altuğ, Taylan (1975), "Hangi Pay" *Yeni Ortam*, 25 Nisan.

Aytaç, Gürsel (1983), 'Attilâ ilhan'ın Yeni Romanı Dersaadet'te Sabah Ezanları'nın Biçim Özellikleri', *Yazko Edebiyat*, Eylül.

Çavdar, Tevfik (1981), 'Dersaadet'te Sabah Ezanları ve Çağdaş Romanda Tasarım', *Yazın*, Eylül.

Fethi Naci (1981), *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.

Göğebakan, Turgut (2000), "Tarihsel Romanda Kişiler Sorunu", *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi* 12, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

Gutzen, Dieter (1998), Yazınbilime Giriş. Çev. Rıdvan Tatlıcı-Şener Bağ, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, Erzurum.

İlhan Attilâ (1988), 'Tarihsel Gerçek Romancıdan Yansır', Nemika Tuğcu. Attilâ İlhan'la Bir Söyleşi, *Millîyet*, 6.2.

Kahraman, Hasan Bülent (1988), "Tarihsel Roman ve O Karanlıkta Biz", Bülten. 1988, S. 23.

Kongar, Emre (1976), 'Toplumbilim Açısından Bıçağın Ucu ve Sırtlan Payı I'., Kitaplar, Mart.

Lukacs Georg (1965), 'Der Historische Roman', Luchterhand Verlag: Neunwied-Berlin.

Lukacs Georg (1977), 'Avrupa Gerçekçiliği', Çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul.

Mutluay, Rauf (1973), "27 Mayıs Umudu 2", *Cumhuriyet*, 16 Ağustos.

Özbek, Yılmaz (1996), *Okumak Anlamak Yorumlamak*, Gündoğan Yayınları, Ankara. 1996.

Tanju, Sadun (1973), "Şiddet Gelince", *Cumhuriyet*, 25 Temmuz.

Tunçay, Mete (1973), "Aynası Dumanlı", *G. Yeni Halkçı*, 06, 28 Temmuz.

Yavuz, Hilmi (1997), "Tarihi Roman Ancak Belli Bir Tasarımdan Yola Çıkılarak Yazılabilir", *Hürriyet*.

ATTİLÂ İLHAN'IN ROMAN MEKÂNLARINDA TARİHÎ BİR GEZİNTİ: SELÂNİK, İSTANBUL, ANKARA, İZMİR

Sema Uğurcan

Attilâ İlhan *Aynanın İçindekiler* serisinde *Kurtlar Sofrası* (1963), *Bıçağın Ucu* (1973), *Sırtlan Payı* (1974), *O Karanlıkta Biz* (1988) romanlarında 1960 yılı merkezli Türkiye'deki siyasî, sosyal, ekonomik karmaşıklığı işler. Aktüel zamanı geçmişle bir arada düşünür ve Kuvayı Millîye-Atatürk yolundan sapmaların bu karmaşıklığa yol açtığını iddia eder. *Dersaadet'te Sabah Ezanları* (1981), *Allah'ın Süngüleri Reis Paşa* (2002), *Gâzi Paşa* (2005) romanlarında Türkiye'nin işgal ve Millî Mücadele yıllarına döner. O devrin geniş bir panoramasını, gerçek-kurmaca şahısların bu sosyal-siyasî dünyada kendilerini buldukları veya bulunmayı seçtikleri yerlerle birlikte çizer. Selânik, İstanbul, Ankara, İzmir şehirleri Türkiye'nin kaderini değiştiren olaylara varoluşçu bir dekor teşkil eder.

Tarihî dönemleri ve şehirleri esas aldığımız bu çalışmada, Rus tenkitçisi Mikhail Bakhtin'in "kronotop" kavramı üzerinde durmak istiyoruz. Bakhtin'e göre edebî eserin fiilî

gerçeklikle ilgili sanat bütünlüğünü, birbirinden ayrılmaz zaman-uzam ilişkilerinin içkin bağlantısı sağlamaktadır. Dünya romanında yer alan yol, şato, salon, taşra kasabası, eşik, malikâne gibi kronotop örnekleri, eser düğümlerinin bağlanmasında, birleşmesinde anlatıyı biçimlendiren temel öğedir. Onlar sayesinde zaman dokunulur olur. Böyle bir zaman olayı iletir hale gelir, daha önemlisi olay bilgiye dönüştürülür. Zaman kadar uzam da önemlidir. Çünkü olayların gösterilebilirliği, zaman işaretlerinin yoğunluk ve somutluğundaki özel artış sayesinde, iyice tanımlanmış mekâna ait alanlarda gerçekleşebilir. Duygu ve değerler, felsefî, toplumsal genellemeler, fikirler, neden-sonuç ilişkileri gibi soyut öğeler romanda zaman-uzam çekimine kapılarak can bulur. Sanat imgeleme gücünü zaman-uzam sayesinde gösterir.

1908-1922 arası bilinen tarihî olayları, bilinen tarihî kahramanlarla romanlaştırırken, Attilâ İlhan'a has şeyin, kronotopu kullanmasından oluşan kompozisyonda saklandığını düşündük. Bu kronotop da "şehir" kavramı etrafında döner. Dört şehir Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e geçiş sürecinin sıkıntılarını yaşar. Osmanlının batısı, Avrupa'nın doğusu Selânik, Balkan bozgunuyla elden çıkana kadar siyasî-kültürel önemini muhafaza eder. Ayrıca gerçek ve kurmaca şahısların ortak noktası Selânikli olmalarıdır. İzmir "düvel-i muazzama"ca değil, vaktiyle egemenliğimizdeki Yunanistan tarafından beklenmedik anda, beraberinde felâket getirerek işgal edilmiştir. Dersaadet'te Sabah Ezanları bu olayla başlar. İstanbul Türklere göre "saadet kapısı", karşı güçlere göre "Konstantinople"dur. O esir şehir hüviyeti gösterirken orta Anadolu'daki Ankara, yeni zamanın Tanrılarına savaş açan bir kahramanın direnme üssü olur ve ideal şehir konumuna yükselir. Karşısında bir kurban, bir günah şehri vardır. İzmir'in kurbanlığından, İstanbul'un günahlarından kurtulması ancak o ideal şehrin fonksiyonunu iyi icra etmesine bağlıdır. Gâzi Paşa İzmir'in kurtarılmasıyla, İstanbul'u benzer kurtuluşun beklediği

mesajlarıyla biter. Ancak kitabın son mekânı yine de Ankara'dır. Yazar böylece her romanda bir yılı işleyerek 1919-1922 arası "edebî" bir millî mücadele kronolojisi meydana getirir.

Dersaadet'te Sabah Ezanları'nın İstanbul zeminli, 1919 zamanlı kronotopu yanısıra, Selânik zeminli, 1903-1912 zamanlı geçmişe ait bir kronotopu daha vardır. Yazar, dönemin Selânik'ini orası ikametli gerçek-kurmaca birkaç şahsın portresiyle, birbirinin içine girmiş sivil ve resmî hayat tablolarıyla vurgular. Romanlardaki şehirler arasında en güzel canlandırılan Selânik'tir.

Yazar şehri meydana getiren insan unsurunun heterojenliğini ticaret, politika, aile, sefahat alanlarına ait ayrıntılarla gösterir. Şahıslar bu alanlardan birinin temsilcisi rolünü üstlenir. Romanın kahramanı Abdi Selânik'te merkez kahraman konumundadır. Abdi'nin ailesiyle şehirdeki ticaret atmosferi, eşi Neveser'in ailesiyle şehrin muhafazakârlıktan modernliğe uzanan zihniyet yapısı, komşusuyla azınlıklarla ilişki, görünürdeki ilgisiyle Abdülhamid'e muhalif politika, gerçek ilgisiyle sefahat dünyası esere girer. Selânik, azınlıkların yardımıyla doğan Türk burjuvazisinin Balkanlar'daki ilk merkezi olarak gösterildiği gibi 1908 ihtilalinin Türkiye'deki başrolünü üstelenen şehir olarak da sunulur. Çünkü Bulgar sabotajlarını devletin sertlikle bastırması, Selânik'in Batı denetimine girmesine yol açmış, bu serbestlik ihtilâle hazırlık imkânı vermiştir. Abdi'nin babasının halı imalâtıyla ticaretinden oluşan serveti, dar gelirli İttihat-Terakki mensuplarının gözünü boyar. Abdi İttihat-Terakki Cemiyeti'ne, bilinen merasimle girmiştir, onlar gibi Mason localarıyla iş birliği vardır. İttihatçıların "fedai", "mutemet" zihniyetli davranışlarına karşılık onun "kaytarmacı" tarafı uzun zaman fark edilmez. Zenginliği ona önce Selânik, sonra Edirne milletvekilliği sağlar. Emanuel Karasu ailenin avukatı, lise müdürü Cevat Bey evlenmesinde aracı konumundadır. Enver, Ni-

yazi, Talat'ın ihtilâli gerçekleştirmekteki rolleri tarihte bilindiği gibidir. Bir Yahudi aracılığıyla, uluslararası maden arama şirketi temsilciliği, Abdi'lerin yeni gelir kaynağıdır. Sonra anlaşılacağı gibi şirket, İngiliz casus teşkilâtının Balkanlar'ı kontrol altına alma plânını, cıva aramak kılıfıyla uygulamakta, Abdi bilmeden buna yataklık etmektedir.

Neveser, yabancı nüfuzunun arttığı Selânik'te, Alman şirketinde çalışan, onların kültürüne hayran bir baba ile ilmiye-tasavvuf sınıfından bir annenin kızıdır. Burjuva parasının, Paris'te kazanılmış entelektüelliğin, İttihatçılarla ilişkiden doğan siyasî itibarın Abdi'yi olduğundan farklı göstermesi, toy-romantik Neveser'in evlilik teklifini gözü kapalı kabul etmesine yol açar. Edebiyat-piyano meraklısı güzel gelin düğünü sırasında kodaman İttihatçılarla tanıştırılır, siyasî-fikrî zeminli sohbete tam katılmasa da konuşulan her şey aklında kalır. İhtilâlin ilk kurşununun nasıl sıkıldığını bir fedainin ağzından dinler. Yazar düğünle Meşrutiyet ilânını eş zamanlı göstermekle evliliğin Neveser'e, hürriyetin Türkiye'ye beklediklerini getirmeyeceğini işaret eder. Hürriyeti ve evliliği takip eden birkaç sene Selânik, Neveser'in zamanla kaybedeceği "devr-i saadet"e (S. 271) dekor olur.

Selânik'te lise eğitimiyle, gençleri çeken politik mahfiller, Neveser'in kardeşi Ahmet Ziya ve onun arkadaşı Münif Sabri vasıtasıyla verilir. Bu gençler 19. yüzyılı devirip 20. yüzyıla giren Avrupa'daki sosyalist harekete, amele sınıfının teşkilâtlanmasına ve "enternasyonalizm"e ilgi duyarlar. Balkanlar'ın bu önemli şehri 1 Mayıs kutlamalarının, grevlerin, direnişlerin, bu konudaki yazılı-sözlü söylemin gerçekleştirildiği yerdir. Bu etkinliklere iyi aileden iki Türk gencinin katılması, 1876 Kanuni Esasi'sinden ilerisini düşünemeyen İttihatçıları rahatsız eder.

Sinema tekniğini şiirleri gibi romanlarında da kullandığından, Attilâ İlhan'da durağan değil; hareketli ve çok unsurlu mekân anlayışı vardır. Romandaki kamuya kapalı mekânlar giz-

li-kapaklı ilişkilere uygun mekânlardır. Abdi'nin Yahudi ortağı Mizrahi'nin eşi Rosa'yla buluşmak için yalıları arasındaki gizli bahçeyi ve bir garsoniyeri kullanır. Politikadaki "gizli iş"i olan İttihat-Terakki üyeliği, gözlerden uzak bir yerde, törenle yemin ederek başlar. Bu iş gereği görevlendirildiği Manastır, Köprülü, Serez, Drama gibi "Rumeli taşrası"na gidiş-gelişlerinde Abdi kamuya açık mekânları küçümser. Merkez komutanlığı kalemi, avukat yazıhaneleri, okul idarehaneleri, ticarethane büroları gibi kapalı mekânlardan çoğu, meslek icrasından çok, Abdülhamid'i devirme çalışmaları için kullanılır.

Kitaptaki Selânik'le ilgili "harita"da şahıslar dünyasının yaşama alanları olarak başka yerler de vardır. Türk ve Yahudi burjuvalarından Halıcızade Köse İsmail Bey'le Mizrahî'lerin Yalılar semtinde bahçesiyle, rıhtımıyla, kayık ve arabalarıyla göz alan, yanyana yalılarında, farklı din ve zihniyete uygun hayatlar yaşanır. Abdi ve Neveser'in her cemaatten insanın katıldığı düğününde, selâmlık için bir otelden Macar çıgan orkestrası, harem için Ohrili Naciye'nin çengi kolu tutulur. Düğün şenliğinde havai fişek dahi patlar! Genç Kalemler'in çıkışından itibaren adını duyduğumuz Beyaz Kule semti, efkâr dağıtma yeridir. Splendite Palace oteli, Tüccar kulübü, Cafe Kristal, Yanyo, Olimpos Gâzinosu ülkenin yeni siyasî yapılandırıcılarının toplandığı, yiyip içip, konuştukları yerlerdir. Ali Fethi Bey gibi tarihî bir şahıs, "hakan-ı mahlû" Abdülhamid'in Alâtini Köşkündeki mecburî ikametini, kamuya açık böyle bir mekânda anlatır. Neveser'in de gazinolara gittiği, Alman mürebbiyesinin bira, onun dondurma yediği görülür. Abdi'nin genç yaşta dadandığı, cinsiyeti karışık insanları barındıran mekânlar ise en düşük sefahat yeri hizmetini arz eder.

Abdi'ye ait Taşhan'daki yazıhane, halı işinde aşağı şehirde fabrika, kapalı çarşıda dükkân ve mağaza, okuyucuya şehrin iş hayatını yansıtır. Ama yazarın asıl emeğe saygı duyarak anlattığı

yer, Nefsî Selânik adı verilen kısmı, "kademe kademe yükselen sakız sarısı, cıva mavisi" bir beldedir. (S. 148) Ahalisi Balkanlar'daki bütün halklara mensup amelelerdir. Yazar oradakilerin kovandaki arılar gibi çalıştıklarını söyler. Ahmet Ziya ve Münif Sabri gibi buradaki işçiler de nümayişlere katılmak için Selimiye Caddesi'nde toplanır. İttihatçılar ise yeni yapılmış üç dört katlı bir apartmanın balkonundan, hoşlanmadıkları bu gösteriyi seyrederler. Ancak ne Osmanlıcı zihniyetteki İttihatçılar, ne Balkanlar'daki birleşik işçi hareketleri, Türklerin Rumeli'den kanlı şekilde atılmasını engellemeyecektir.

Selânik elden çıkınca bütün kahramanlar oradan ayrılırlar. Abdi Bey'in babası inatçı bir dirençle iki hanımıyla birlikte şehirde kalır ve mütareke sırasında ölür. İsmail Bey'in "kimbilir sıranın Dersaadet'e gelmeyeceği" (S. 383) öngörüsü mütareke döneminde Abdi Bey'i çok düşündürür. İstanbul'dan daha uzağa nereye kaçacaktır? Anadolu'da yeri olmadığını bilir. Çareyi, İngiliz Muhibleri arasına girmekte bulur. Kaybettiği şehrinin acısı nadiren içine düştüğünde tiynetine uygun bir türkü söyler:

> Tuna'da çırpar bezini / haydi more / kim sevmez Bulgar kızını?

Biyografik zamanın psikolojik baskısı mekâna ait izlerle birleşir. Şehrin iklime, mevsime ve saatlere göre değişen kozmik manzaralarına dair, roman kahramanlarının hafızalarına çivilenmiş anlar vardır. Yazar kahramanların kaybettikleri mekâna (Rumeli) ve zamana (gençlik, kaçırılmış fırsatlar) bir daha dönemeyeceklerini hissettiren tasvirler yapar: Abdi ile evlenmek üzere olan Neveser'in, bunun tehlikesini gösteren Münif Sabri ile hesaplaştığı anda başlayan yağmur, bahçedeki ürkütücü elektrik kokuları, yaprak hışırtıları, düğün sırasında kaba lodos, Selânik'in sakızlı parıltısına gurubun yangın alevleri eklemesi, kış ramazanları camda ıslık çalan sivri poyraz...

İstanbul

1919-1922 yıllarının İstanbul'una bölünmüş insan kitlelerinin yarattığı bir kaos hâkimdir. Türkiye üzerindeki menfaatleri çatışan düşman, tercihini yapmış azınlık, hain veya Batı hayranı iş birlikçi, kaybettiği siyasî güce artık kavuşamayacak İttihatçı, tercihini yapamamış sosyalist, Kuva-yı Millîye'den yana tercihini yaptı-yapacak aydın, nihayet halis kalmayı başarmış halk zümresi... Şehrin farklı kamplarını oluşturur. Bölünmüşlük, şehirde kamuya açık-kapalı her türlü mekâna yansır. Bu ayrımın dışında kalan tabiat bile bütünlük manzarasını kaybetmiştir. İsviçre'deki verem tedavisinden sonra içine kapanık hayat yaşayan Neveser evindeki manzaradan etkilenir:

> "Ufuk boydan boya haşhaş pembelerinin, böğürtlen siyahlarına batıp boğulduğu; sırmalı lâcivertlerin, ördekbaşı yeşillere karıştığı bir renk panayırı. (S. 125) Gecikmiş gurup yansımalarıyla Üsküdar'ın camları eflatun, uzay mavisi yıldızlar omuzlarına sarkıyor." (S. 341)

Ama bu güzellikleri bozan bir şey vardır: "Boğaz'daki harp sefineleri birer ikişer ışıklarını yakıyor. Zaman zaman, havai fişek gibi karanlıkta pırıl pırıl asılı kalan, vardiya çanları." (Dersaadet'te Sabah Ezanları, S. 125) İşgalcilerin askerî güçle, bayrakla, müzikle, davranış şekliyle kamuya açık İstanbul'u parsellemeleri, yerli Hıristiyanların benzer taşkınlıkları, "öteki taraf"a mensup herkesin kıyafet-aksesuar-tavırla Batılı görünüşü milliyetçi Neveser'i şaşkına çevirir.

Kaçak, hapis, Malta sürgünü İttihatçılar kadar önemli olmayışına sevinen ama kendisine tehlikede süsü veren Abdi, Mizrahilerin Yeniköy'deki yalılarında saklanır. Artık Selânik'teki yan yana iki yalının yerini Yeniköy'de bir yalı ile Cihangir'de Terakki apartmanının en üst iki katı almıştır. Apartmanda Neveser ile oğlu Doğan Selânik'teki emektarlarla oturur, zaman zaman da kardeşi Ahmet Ziya ile Münif Sabri misafir olur. Sohbet konuları, Türkiye'ye, İstanbul'a ne olacağına dairdir. Ye-

niköy'deki yalıda Abdi ile ev sahibesi Rosa yahut kızı Rachel arasında çirkin bir ilişki vardır. Sosyete yosması Gülistan Satvet, fuhuş-esrar-casusluk gibi kötülüklerle meşgul sözüm ona Beyaz Rus prens, İngiliz istihbaratının en üst görevlisi de yalıya gelenler arasındadır. Yazar yalıda bulunan herkese mensup oldukları zümrenin en uç kişileri özelliklerini verir. Kendi evinden çok yalıya ait olan Abdi, oradan çıktığı zaman, nadiren ailesinin yanına, çoğu zaman Cellatyan hanındaki modern donanımlı yazıhanesine veya eğlence yerlerine gider. Concordia, Parisiana gibi eğlence yerlerinde Kalyopi, Panoyat cinsiyeti karışık gibi Rum fahişeler seyredilir, Anadolu Kulübü'nde kumar oynanır, İstanbul'lu kötüler bazen menfaat çatışmasıyla birbirlerini vururlar.

Bu esir şehrin insanlarına uygulanan fizikî cezaların mekânları sözle iletilir. Sözün sahibi, Selânik'ten ayrıldıktan sonra Teşkilât-ı mahsusa'cı, artık Müdafaa-ı Millîye Cemiyetinden olan, Kuva-yı Millîye taraftarı Münif Sabri'dir. Bekirağa Bölüğü ve Arapyan Hanındaki gözaltılar, sürülmeler, İngiliz istihbarat merkezi Krocker Otelinde Dahiliye nazırının oyuncak konumuna düşmesi vs... bu iletinin parçalarıdır. Gazeteler için de kamuya açık alan denebilir. Kendisi de gazeteci olan, kahramanlarını bu meslekten seçen Attilâ İlhan, iki zıt görüşün organı Alemdar, Peyam ile fiktif Birlik gazetesinden söz eder. Henüz taraf tutmamış, zaman ilerledikçe seçimi belirginleşecek gazetelerin varlığı hissedilir.

İstanbul'da "mahşerin başka atlıları" da vardır. İzmir'in işgaliyle İstanbul bölgesine göç eden halk nüfusu çoğaltır, ekmek fiyatlarını arttırır. Önce veba, sonra İspanyol nezlesi salgını başlar. İngiliz kuvvetlerinin el koyduğu kışlaların hastahane olarak kullanılmasına izin verilmez. Ölüm vakaları yükselir. Böyle durumlarda Abdi hastalık tehlikesiyle kalabalıklara karışmaktan

çekinir. Buna karşılık sabahçı kahvelerinde terhis edilmiş Birinci Dünya Savaşı askerleri memleketlerine gönderilecek anı bekler.

Pastahanelerde, yukarıda özellikleri söylenen hayır-şer kuvvetleri karışmadan bir arada bulunurlar. Neveser, Münif Sabri, Ahmet Rıza ve eşi Süryani asıllı Melek beraber, yahut çiftler yalnız Mulatier, Petrogat, Lebon, Markiz gibi pastahanelere, Leblebici Horhor, Macun Hokkası gibi millî operet temsillerine giderler. Pastahanelerin adlarının bile Neveser'deki çağrışımı koku veya damak tadıyla ilgilidir. Kocasının ilgisizliği, İstanbul'da örfün gevşemesi, erkek kardeşinin varlığı... birbirini seven Neveser ile Münif Sabri'nin kamuya açık mekânlarda bulunmasına cevaz vermiştir. Yazar Münif Sabri'ye her yere giren çıkan, her kirli çamaşırı bilen, fiziken-ruhen güçlü, temel millî değerlerle Neveser'e bağlılığında aynı derecede ısrarlı bir erkek özelliği yükler.

Münif Sabri-Neveser ilişkisinde en zirve nokta, Pera Palas'ta beraber geçirilen gecedir. Bu aşk gecesinde Münif Sabri, Neveser'e Abdi'nin bilerek-bilmeyerek gömüldüğü son şaşırtıcı olayları anlatmıştır. Ama Neveser'in o geceki canlandırılışı roman sanatı açısından daha önemlidir. Abdi'ye dair haberler sonuçta ihaneti hak etmiş bir erkeğin gerçek konumunu karısının gözleri önüne sermektir. Neveser ise tam bir yükselme anı içindedir. Münif Sabri'yle beraber geçirdiği o geceden hiç pişmanlık duymayacak, sonraları ölüme çok yaklaştığı anlarda o hatıradan kuvvet bulacaktır. Abdi'yle evlenerek Münif Sabri'ye ve kendisine yaptığı haksızlığı böyle tamir etmiştir. Bu seçim, evli bir kadın için bir günahsa da Neveser için faziletten çok daha üstün bir ahlâkî özgürlük demektir. Neveser o gecenin fecrinde, Beyoğlu'ndan Fatih yakasını seyreder ve oradan gelen sabah ezanlarını dinlerken, yazar zihniyet çatışmasının romanımızdaki en güzel sembollerinden birini sunar: Kronotopik mesafeler, yani Selânik'teki büyük annesi etrafındaki temiz çocukluğu, Münif Sabri'nin kendisi gibi temiz insanlarla ya-

şadığı köprünün öteki yakası, Millî Mücadele'ye başlayan Anadolu... ezan sesleriyle Neveser'in gönlünde birleşir. Yahya Kemal'in "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" şiirinde camiden duyulan bayram toplarına verdiği anlamı, Attilâ İlhan burada ezan seslerine vermektedir.

İstanbul'a, İkinci Dünya Savaşı'ndaki Paris'e benzer bir hava veren Attilâ İlhan, Birlik gazetesinin cesur gazetecisi ve "Mim mim" diye geçen Müdafaa-ı Millîye Cemiyeti üyesi Münif Sabri'ye de bir Fransız direnişçisi görüntüsü verir. O cesur saldırılarıyla İstanbul'daki düşman kuvvetini çökertmeye, direniş fikrini kuvvetlendirmeye çalışır. İş hayatında olduğu kadar özel hayatında da çok ahlâksız olan İngiliz gizli servis şefi albay Morley'i öldürür. Suikast sırasında Morley Mizrahilerde Abdi'nin de katıldığı yılbaşı eğlencesinden dönmektedir. Ancak olaydan az zaman sonra, saklandığı yerden evine dönmek üzere olan Münif Sabri, Damat Ferid'in adamları tarafından öldürülecektir. Beyoğlu'nda bir oyuncakçıda Neveser'e verdiği randevu gerçekleşemeyecektir.

Reis Paşa, İstanbul'un 16 Mart 1920'deki bilfiil işgal sahnesiyle başlar. Attilâ İlhan Beyaz Ordunun Kızıl Orduya yenilmesiyle Rusya'yı kaybeden İngiltere'nin, İstanbul'a öncekinden daha çok önem verdiğini, prestiji ve nüfuzunu arttırmak için bu hareketi yaptığını ileri sürer. İstanbul'un işgali, hepsinin arkasında yazarının bulunduğu birkaç bakış tarzıyla, tasvirden ileri bir film şeridi hızıyla gözler önüne serilir. Olaya bir haber-yorum avı gözüyle bakan Reuter Ajansı'ndan İngiliz Edd'jay ile Chicago Daily Tribune'dan Jimmy Fowler ilk çıkartma hareketine şahit olur. İngilizlerin safha safha şehrin kilit noktalarına (Babıali, Divanyolu, Meclis, Beşiktaş, Yıldız Sarayı, Hilal-i Ahmer, Posta Merkezi, Harbiye Nezareti) dağılması, Harbiye Nezaretinde Osmanlı ordusunu rencide edişi, Bayezit Kulesi'nden Türk bayrağının yere atarak halkı incitişi gözler önüne serilir.

İşgalin en can alıcı safhâlârı telgraflar vasıtasıyla anlatılan kısımlarıdır: Merkez telgrafhanesinden Hamdi Bey seri kelimelerle şehrin işgalini, daha sonra Harbiye, Tophane gibi kurumları ele geçirişini Ankara'ya bildirir. Harbiye Nezaretinin telgrafçısı da onların bina içinde ilerleyişlerini ve Kafkas Fırkası saldırışlarını iletir. Telgrafçıların yazdıklarıyla yazma tarzını bir arada veren anlatımda heyecan tonu çok yüksektir. Bir geminin Beykoz'daki Eytam Yurdunu bombalaması, çocuklarla eğiticilerin başka yerlere sevki her tabakadan İstanbul halkının ıstırabı dahilinde anlatılır. Nihayet yazar önceki romanı gibi "ezan" metaforunu kullanarak, akşam ezanının şehrin utanç ve öfkesine tercüman olduğunu belirtir.

İstanbul'daki insan çatışmasına dair birbirine zıt sahneler devam eder: İçerdeki şer güçleri, Millî Mücadele aleyhindeki gazetecilerin (Refik Halit ve Refii Cevat) yazıları, işgalin millî harekâtı takbih hususunda bir zafer olduğu hükmündedir. "Pera'nın Kraliçesi" Parisiana isimli gece kulübü, o tarafın eğlence merkezidir. İçinde bulunanlar ayrı guruplar teşkil eder: Fransız Marie-Louis Oiselet'le istihbarat subayı arkadaşının eklendiği yabancı gazeteciler, İngiliz istihbaratçılarının başı Dickinson ile Batı hayranı Gülistan Satvet, Sultana bağlı Yıldız İstihbarat Reisi Reşit Ahmet, Rosa Lüksemburg hayranı ama burada olmaktan duyduğu memnuniyetle davadan döneceği işareti veren doktor Melek ile Türkiye'deki sosyalizm-komünizm taraftarlarının ikilemini gösterme fonksiyonundaki eşi Ahmet Ziya, Galata Bankeri Bakırcıyan ile Rum zengini Muzenidis ayrı gurupların mensubudur. Gruplardaki herkes kendi hesabının peşindedirler. Her masada Türkiye'nin kaderiyle ilgili ayrı hususlar konuşulur. Ama dikkatleri, ellerinde İngiliz ve Yunan bayraklarıyla sahneye çıkan Sakızlı Benli Panayot'un üzerinde yoğunlaşır.

İstanbul işgali, Mebuslar Meclisi'ni dağıttığı gibi Salih Paşa reisliğindeki hükûmetin başını yer, Damat Ferit yerine getirilir.

Salih Paşa, şer kuvvetlerinden değildir, ancak devrini bitirmiş bir "Osmanlı Paşası"dır. Bu panoramada sosyalizm sempatizanlarının arasındaki fraksiyon ayrılıkları da yer alır. İştirakçi Hilmi, Hürriyet-İtilâf ve İngiliz Yüksek Komiserliği yardımıyla, İstanbul amelesine, vapur, tramvay amelesine hâmilik elde etmiştir. Bakırcıyan yalısındaki çok görkemli parti, onun kızını evlendirmesi kılıfı altında, Batılılarla azınlıkların zaferlerini kutlamak maksadından ileri gelir. Reis Paşa'da İstanbul hayalî ve gerçek şahısların Ankara yolunu tutmasıyla şehrin önemini iyice azaltır. Parisiana'daki "ötekiler" kadar, Ankara ve İstanbul'dan oraya gitmeye karar verenler de Türkiye'nin kaderi hakkında düşüncelerini belirtirler. Onların ayrılmasından sonra Ankara daha fazla önem kazanır. İstanbul bu eserlerde en son, düşman denize döküldükten sonra yapılan şenliklerle tasvir edilecektir.

Ankara

Reis Paşa-Gâzi Paşa romanlarında Ankara, "şehir"e yüklenen sembolist anlamı içinde barındırır. Selânik ve İstanbul'daki kaosa karşılık burası nizamın merkezidir. Ankara yoluna açılan iki kapı Düzce ve İnebolu'dur. Ama o kapılara gelene kadar ne güçlükler çekilecektir. Birinci kapıdan giren Halide Edib, Adnan ve Cami Bey, Yunus Nadi, ikinci kapıdan giren Fikriye ile Mithat düşman (işgalciler, yerli Hristiyan çeteciler, yerli çeteler) ve tabiat engelleriyle boğuşarak Ankara'ya gelirler. Yol boyunca hedefleri şehre varmaktır. Şehre gelmeden geri döndürülenler (Faruk Nafiz, Yusuf Ziya), Anadolu'da bekledikten sonra geri dönenler veya başka yerlere gidenler (Nâzım Hikmet, Vâlâ Nurettin), şehre girip kendi isteğiyle çıkanlar (Ahmet Ziya), şehir adına memlekette epeyce hizmet ettikten sonra bütünden ayrılanlar (Çerkez Ethem ve kardeşleri) veya gelmeden ölenler (Mustafa Suphi) Ankara yolcularının farklı maceralarını gösterir. Bakhtin'in "yol" kronotopunda ele aldığı gibi ülkenin o tarihteki heterojenliği yolcuların seyr ü seferleri sırasında ortaya çıkar.

Bu seyr ü sefer, sosyal, siyasî, coğrafî tecrübeyi geliştirir. Menzilleri Ankara, yoldaki tehlikeden kurtulup emniyete ulaştıkları yer olduğu kadar, ruh olgunluğuna ulaştıkları, becerilerini en yüksek derecede kullandıkları yerdir. Mustafa Kemal Paşa'nın etrafına toplananlar, korkunç şartlara rağmen orada olma kararına sadakat gösteren kişilerdir. Aralarında askerler (İstiklâl Savaşı tarihindeki kumandanlar, yaverler, alt kadrodakiler), yazarlar-aydınlar (Halide Edib, Yunus Nadi, Hüsnü Faik, Malta'dan dönenlerin bir kısmı), teknisyenler (telgraf memurları-harp sanayisi ustaları), ideoloji temsilcileri (Meclisin muhafazakâr muhalefet kolu, Atatürk'çe açtırılan sol partilerin temsilcileri, Rus İhtilali'nin farklı fraksiyonlarının mensupları, Sultan Galiyevciler) hep bir aradadır. Reis Paşa Ankara'dan bütün ilişkileri idare eder, Gâzi Paşa bunun yanı sıra savaş komutanıdır.

İdeal şehir anlayışında koruyucu durumunda, eski dinlerde bir Tanrı ve onun mabedi mevcuttur. Reis Paşa-Gâzi Paşa romanlarının Ankara'sında, merkezî şahsiyetle ilgili birkaç binanın adı sık geçer. Mustafa Kemal Paşa'nın ev ve karargâhı, Büyük Millet Meclisi, karargâhtan ayrıldıktan sonra ev olarak seçilen iki yer. Bu mekânlardan her birinin özelliği vardır. Kalaba Vadisi'ndeki eski Ziraat Mektebi, cephe karargâhı gibi toplanma-istişare, iaşe-ibate, askerî-siyasî yönetme yeri fonksiyonunu üzerinde toplar. Reis Paşa dinlenmeye, ağrılarını dindirmeye ayırdığı kısa zamanlar dışında Kurtuluş Savaşı'nın bütün plânlarını orada yapar. Üst katında bürolar, alt katında telgrafhane, basın-ajans çalışmalarına tahsis edilen odalar vardır. İstiklâl Savaşı'nın paşaları çoğaldıkça binanın ışıkları artar. Sonunda dinlenme ile çalışmanın karışmasını engellemek için Reis Paşa'yı taşınmaya ikna ederler. Fikriye'nin ev hâline soktuğu Direksiyon binası, piyano, puf böreği, birbirlerine yakınlıkları... gibi "ehlî hayat" ayrıntılarıyla canlandırılır. Sakarya öncesi düşman uçaklarına hedef olunca Çankaya'ya geçilir.

Attilâ İlhan, İttihad-Terakki kulübünün Millet Meclisi haline getirilmesini heyecanlı bir üslûpla anlatır:

> "Osmanlı mimarisine uygun; tek katlı ve kârgir bir yapı ki henüz tamamlanmamıştır: damın başı çıplak, kiremitleri eksik; binanın içinde ayak sesleri yankılanıyor, çünkü boş! Ahalî durur mu, Ulucanlar'da inşa edilen, o ilkmektebin kiremitlerini; kucak kucak taşıdı; onlar yetmedi, bu defa, evlerin damlarından söktüklerini getirdiler: çoluk çocuk, genç ihtiyar; kan ter içinde ve, soluk soluğa! Darülmuallimin'in tatbikat sınıfındaki, kara boyalı sıralar, salona dizildi; Ankaralı marangozlar, yüksek bir kürsü yaptılar: hiç kimse, tek kuruş istemedi." (S. 158)

Mustafa Kemal Paşa'nın demokrasiye düşkünlüğü, Attilâ İlhan'ın bu kitaba verdiği başlıkla birleşecektir. Millet Meclisi'ne "reis" seçilme arzusu, iktidar gücünü seçimle eline alması, millî-milletlerarası ilişkilerde söz sahibi olmasını kuvvetlendirecektir.

Attilâ İlhan'ın üç şehrinden Selânik'te konuşma, İstanbul'da eğlenme, Ankara'da çalışma söz konusudur. Reis Paşa'nın ilk bölümlerinde Ankara karargâhına Erzurum, İstanbul, Maraş, Adana, Ayntab gibi çok çeşitli yerlerden haberler gelir. En önemlisi İstanbul-Ankara, Erzurum-Ankara arasındaki muhaberedir. Çünkü bir kapı Doğu, diğeri Batı'yla daha önemlisi eski payitaht ile ilişkileri sağlayacaktır. Gelen haberler hakkında olumlu-olumsuz değerlendirmeler, Reis Paşa tarafından yapılır. İç isyanlar, Çerkes Ethem'in tedibi ve İnönü savaşları, genellikle cereyan mekânlarında değil; Ankara'daki karargâhta, haberleşme vasıtalarının başındaki Reis Paşa'nın tavırları, düşünceleri, kararları ile yahut milletin vekillerine bilgi verirken canlandırılır.

Yazar, tarih kitabının kuru aktarıcılığından kurtulmak için Atatürk'ün özel hayatına, hatıra, çağrışım ve rüyülarına az da olsa yer verir. Özellikle iç isyanlar sırasında. Mustafa Kemal Paşa isimli kahramana hatırlatılanlar; o hatırlama anında, onun konumunda, onun varlık şartlarındaki evrensel insanı ortaya koyar. Selânik'te Abdülhamid'in paşasının kızına, Sofya'da görev-

liyken Bulgar kızına, üvey babasının akrabası Fikriye'ye sevgisi, ekonomik seviyesi yüksek Ali Fuat'ın ailesiyle tanışması, aile meseleleri, Conkbayırı, Derne, Suriye cephelerinde yaşadıkları, sağlığıyla ilgili hususlar... Giyim-kuşam, yeme-içme, konuşma tarzı da bu çerçevede romana girer. Bazı kelimeleri Rumeli şivesiyle telaffuzu ve "Manastırın ortasında vardır bir havuz" türküsüne ilgisi, kaybedilen toprakları dilde-kültürde yaşatmak istemesinin tezahürü olabilir.

Yazar, bu kahramanların arkasına fon olarak Ankara halkını koyar. Reis Paşa kadar olmasa da halk da önemlidir. Türkiye Büyük Millet Meclisi açıldığında, temsilcilerin Hacı Bayram Camisi ve Ziraat Mektebinden gelmesini bekleyen halkı şöyle tasvir eder:

> "... merasim alayı ... yanları sıra koşuşan, yalınayak, mintanı yırtık ... çocuklar; kalabalığın uğultusundan irkilmiş Kuva-yı Millîye köpekleri; vakur, düşünceli ve heyecanlı. ... Karaoğlan Çarşısı, bir meydan, meydanın çevresindeki salaş dükkânlar, beygir ve gurbet kokulu, hanlar ve tömbeki dumanı kahvelerden ibaretti; meydanın ötesine berisine ... bırakılmış kağnılar dikkati çekiyor; cami cihetinden, yaklaşan kalabalığın, dalgalanan uğultusu! Çarşı daha az kalabalık değildi; siyah çarşafları, yeldirmeleriyle, kadınlar bile gelmiş; bol kirpikli gözleri ateş saçıyor; kucaklarında ağlaşan yavruları. Merasim alayı yaklaştıkça, dalgalanan kalabalığı epeyce zaptiye ve jandarma, zapt u rapt altına almaya çalışmaktaysa da, bu iş ne kadar zor! Halkın heyecanı, yükselen alkışları arasında, nihayet Mustafa Kemal Paşa, maiyeti erkânıyla beraber, yaklaşanlara doğru harekete geçti: iki gurup buluşuyor ve birleşiyorlar. Merasim alayı, daha yoğun bir insan seli hâlinde, Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne akıyor." (S. 156-157)

Kamuya açık bir meydan tasviri olan bu sahnede (benzerleri tren istasyonlarında, hastahane önlerinde, asker geçirmelerde de olacaktır) İstanbul ve Selânik'in medenî şehirlilerinden farklı bir halk gözler önüne serilir. Yazarın "bozkır" olarak yorumladığı küçük şehre uygun bir halktır bu. Ankara'nın telgraf tellerini

kopartan, isyanlara, sonra o isyanları bastıran Ethem'in Kuvayı Seyyare'sine katılanlar dışında halk ile her dereceden asker, memur, aydın, milletin vekili bir bütün hâlindedir. Aralarında sosyal-kültürel-zihnî farklık homojenliğini engellemeyecektir. Çünkü yazarın Hangi Atatürk kitabında Atatürk ve Sultan Galiyev'in ortak fikirlerinden alıntıladığı gibi *"istiklâl mücadelesi için ... halkın bütün sınıfları arasında bir birleşme gereklidir."*(S. 315) Sakarya Savaşı öncesi Ankara'dan daha emniyetli bölgelere kaçanlardan değil, kaçmayanlardan söz edilecektir.

Hangi Atatürk'teki yazılarda da dikkat edileceği gibi Bolşevik Rusya ile görüşmeler, Mustafa Kemal Paşa'nın kontrolünden geçer. Kitapta Kemal Paşa'nın Sultan Galiyev'le ilişkisini sağlayan Mustafa Subhi'nin akıbetine verdiği önem, iki lider arasındaki fikir birliğinin işareti olarak gösterilir. Onun dışında Türkiye'de birbiriyle uzlaşamayan sosyalist fraksiyonlar, onların "Doğu mefkûreleri", onların Çerkeslerle ve Ethem'le, Rusya topraklarındaki İttihat-Terakki'nin yönetici kadrosuyla ilişkileri, yeşilordu kavramı... liderin kafasını kurcalayan meseleler olarak yer alır. Attilâ İlhan, Reis Paşa'nın bu konudaki nihâî kararını, Tevfik Rüştü'ye söylediği sözlerle şöyle izah eder:

> "Komünist beynelmilele de dahil oluruz. Fakat memlekete ecnebi eli değdirmeyiz... ne olacaksa biz oluruz, ne yapacaksak biz yaparız." (Reis Paşa, S. 488, Hangi Atatürk, S. 318).

Nihayet: İzmir!

Gâzi Paşa'da Sakarya Savaşı öncesi, "tekâlif-i millîye"nin şartlarının yerine getirilmesine dair liderin de şahit olduğu bir sahne vardır. Yaş, tecrübe, kıyafet bakımından çok farklı askerler, etraflarında kadın ve çocuklarla, "düğüne gider gibi savaşa giderken" bir türküyü bir marş gibi söylemeye başlarlar. *ankara'dan uçan kuşlar, / afyon yaylası'nda kışlar / biz izmir'i alacağız / kolu sırmalı çavuşlar..."* Hepsi de çok cesurdur. Bazı geceler Yunan topçusunun tehditkâr uğultusunu, Ankara ufuk-

larında dinlemiş olsalar da, gözlerinde tek damla yaş yoktur. Bu sahnenin arkasından anlatıcı yazara mı, kaburga kemikleri kırılmış başkumandana mı ait olduğu anlaşılmayan bir hüküm gelir: Erkek, kadın, çoluk çocuk, her birisi çoktan, 'kolu sırmalı' birer 'çavuş'! (Gâzi Paşa, S. 213-214)

"Yunan'ı Anadolu bozkırında imha eden" Mustafa Kemal Paşa'ya, (S. 246) Sakarya zaferi sonrasında, yazarın kullanmaktan hoşlandığı "Gâzi" unvanı verilir. Sakarya ile Başkomutanlık meydan muharebesi zaferine kadar geçen süreyi anlatan kısımlar, harp edebiyatı açısından zengin değildir. Millî mücadelenin aslî olmayan kahramanlarına, özellikle fraksiyonları iyice belirlenmiş, zafere katkıları iyice azalmış Nihayet büyük zafer gerçekleşir ve İzmir istidrat edilir. Kemalpaşa yolundan zaferin mimarlarını taşıyan beş otomobil ağır ağır kurtuluş ordusunun neferleriyle İzmir'e girer, onları kılıçlarını çekmiş Türk süvarileri karşılar. Savaşın her şeklini yaşamış hepsi birer "kolu sırmalı çavuş", Kadifekale'ye çekilmiş bayrağa bakarak Sakarya öncesi söyledikleri türküyü tekrar eder. (S. 323)

Bu ortak ruh, bir bakıma *Dersaadet'te Sabah Ezanları*'nda yer alan Hasan Tahsin'in hatırasını da tazimdir. Attilâ İlhan, Osman Nevres müstearını kullanan Hasan Tahsin'i tarih sahnesine çıkaran olaydan önce Selânik'te, Avrupa ülkelerinde, özellikle İsviçre'de görev icabı bulunan biri olarak göstermişti. Münif Sabri gibi o da İttihat-Terakki'nin Teşkilât-ı mahsusasına mensup bir vatanseverdir. Hatta ince hastalığın yarattığı hassasiyetle Neveser ona ilgi duyar. Ancak Neveser, bu alâkanın beden-ruh bakımından ikizi kadar ona benzeyen Münif Sabri'ye bilinçaltında beslediği sevginin dışavurumu olduğunu anlayacaktır. İşte o Hasan Tahsin, İzmir'deki babasının Neveser'e yazdığı mektupta anlattığı gibi, düşmana ilk kurşunu atmıştır.

> "İşgal günü, Konak'ta Yunan bayraktarını geberten sahib-i hamiyyet odur. Aşkolsun çocuğa! Âkıbeti maalesef meçhul, şe-

hid edilmiş olması kuvvetle muhtemel." (Dersaadet'te Sabah Ezanları, S. 75)

Nihayet Hasan Tahsin'in intikamı alınır.

Atatürk'ün korktuğu gibi, İzmir, kurtarılırken yangından büyük zarar görür. Yangın ve Yunanlılarla Rumların panikli kaçışına dair bildik sahnelerden sonra yazar, Atatürk'ün Latife ile ilişkisine ağırlık verir. Yangın, Gâzi Paşa'nın Ankara'dakinden çok daha konforlu olan evini tehdit edince, Latife'nin davet ettiği Uşşakîzâde ailesinin köşküne yerleşmesine yol açar. Roman Latife'nin gerçekteki Uşşakîzâde ailesinin zengin-entelektüel ama onlardan daha hür mizaçlı genç kızı görünüşüne, Gâzi'nin mücadeleci karakterine benzeyen, tuttuğunu koparan, ihtiraslı, fırsatları lehine çevirmesini bilen bir kişilik eklenmiştir. Mustafa Kemal Paşa, tarihin kendisine yüklediği görevin bu çok önemli bir kısmını başardığı için mutludur. Fırsat bulduğu zamanlarda, İzmir'in içinde Latife ile flört bile eder. Ancak yazarın bu ilişkiye olumsuz yaklaştığı, roman kahramanı Halide Edib'in tavrını görselleştirmesinden anlaşılır. Halide Edib vaktiyle Fransız gazeteci Marie-Loire Oiselet'in röpörtaj yapmaktaki şımarık ısrarıyla, Latife'nin İzmir fatihine yakınlaşmak konusundaki ısrarını bir tutmaktadır ve Fikriye'den yanadır. Attilâ İlhan'ın Fikriye'si Mustafa Kemal Paşa'nın gölgede kalan destekçisiydi, gölgede kalışını kendisine ait iç zenginliklerle, sabırlı bekleyişlerle, millet sevgisiyle doldurmasını biliyordu. Kurmaca kahraman Neveser ile gerçektekine benzeyen kahraman Fikriye, Halide Edib'in romanlarına hayran bu iki Rumelili, kayıplarıyla artan ince hastalığın pençesinde yaşarlar. Mutluluğu kıl payı ellerinden kaçıran bu yalnız ve çaresiz kadınlara okuyucu acımadan edemez.

Sonuç

Attilâ İlhan, bu romanları yazarken başta Büyük Nutuk ve Halide Edib'in hatıraları olmak üzere pek çok kaynaktan faydalanır: Meclis zabıtları, bize ve "öteki"ne ait arşiv belgeleri, ga-

zete haber-yorumları, Millî Mücadele hatıra-mektupları, tâmim ve ilânlar... Kısacası siyasî, askerî, diplomatik, kültür, zihniyet, bilim, sanat tarihine, sözlü tarihe ait yığınla belge. Uzun, imanlı/bilinçli, çalışkan bir hayatın topladığı malzemeler. Attilâ İlhan sırf bunlarla büyük bir Kurtuluş Savaşı Tarihi de yazabilirdi. Ancak yine de o "roman çerçevesi"nde kalmak ister. Kendisinden önceki Kurtuluş Savaşı romanları bu kadar belge-bilgiye dayanmaz. Reis Paşa-Gâzi Paşa tarzında, bir tam belge, bir roman epizotu sıralamasıyla kurulmuş roman yoktur. Bu kompozisyon tarzı, belgeyi konuşturan tarihçi ile belgenin işaret ettiği fiilî dünyayı romanlaştıran yaratıcı yazar arasındaki ince sınırı da gösterir. Attilâ İlhan, bu karmaşık belge ağının işaret ettiği her durumla, insanüstü bir güçle uğraşan "büyük insan"ın ne çok yönünü gösteriyor! Ve onun birer ordu gibi kullandığı ne çok insanın portresini çiziyor, emeğini hatırlatıyor! Attilâ İlhan "vatan" denen "satıh"ta gündelik hayat sahneleriyle tarihî sahneleri birbirine nüfuz ettirerek bir araya getiriyor. Burada incelediğimiz üç romanla, *Aynanın İçindekiler* serisinin öteki romanlarını karşılaştırmak yazarın mesajını anlamaya yetiyor. Üç romanda da Bakhtin'in "edebiyatın biçimsel kurucu kategorisi" dediği zaman-uzam, o mesajı estetik bir haz içinde almamızı sağlıyor.



BİR ATTİLÂ İLHAN KLASİĞİ "GÂZİ PAŞA"

Gürsel Aytaç

Attilâ İlhan, son romanı *Gâzi Paşa*'yı, 1980'lerde yazdığı *Dersaadette Sabah Ezanları*'nın anlatım özellikleri doğrultusunda ve içerik olarak da onu izleyen yılları konu alarak yaratmıştır. İkisi de yakın tarihimizi işleyen bu tarih romanlarından ilki 1909-1920 yıllarını ele alırken ikincisi 1920-1922 yıllarını kapsar. Konularını tarih zeminine yerleştirdiği, tarihsel gerçeklere dayandığı halde romanlarının kurmacalığını vurgulayan bir ve aynı epigrafı Attilâ İlhan'ın *Gâzi Paşa* romanında da görüyoruz:

"... bu kitapta anlatılanların
gerçek kişilerle ve olaylarla
hiçbir ilgisi yoktur.
onları ben,
büyük bir aynanın
içinde gördüm.
üstelik ayna dumanlıydı
ve olmayan bir şehirde
geziniyordu..."

468 sayfalık bu romanda tarihsel belgeler genellikle bölüm başlarında ve titiz alıntılar şeklinde verilmekte, yer ve zaman, andığım epigraftakinin aksine somut bilgiler olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca roman kişileri, o yıllar Türkiyesi'nin belli başlı isimleridir. Güvenilirliği tarihî belgelerle sağlanmış *Gâzi Paşa*'nın romanlığı, kurmaca yanı, dilinde, üslûbunda, kişileri "canlandırmasında"dır.

"Dil"le başlayım. *Dersaadette Sabah Ezanları*, yayımlandığı yıllarda dilinin eskiliği, Osmanlıcalığı ile epey tartışma yaratmıştı. Attilâ İlhan, Türkçedeki Türkçeleştirme eğilimi sonucu ortaya çıkan durumu toptan reddetmesi de eski kelimelerin yok olmasına gönlü el vermeyen bir düşünür, bir romancıdır. Gençlerin yakın tarihimizin kültür mirasından yararlanabilmesi için romanlarında arkaik üslûp kullanması, bir bakıma didaktik amaçlıdır. Yabancı dilleri öğrenen insanlarımızın bir zahmet sözlüklere başvurup onun romanlarında geçen Osmanlıca kelimelerin anlamlarını öğrenmelerini bekler. Öte yandan üslûptaki arkaikliği bir romancılık gereği olarak değerlendirerek şöyle der:

> "Şimdi yine zaman içinde yöreselleşelim: 'Reto' özellikler taşıyan bir roman yazıyorsunuz, ikinci meşrutiyet öncesinde, mütareke'de geçiyor, bu romanın kahramanları nasıl konuşacak? Günümüz aydınlarının sorunsal'lı, katkı'lı, yaklaşım'lı Türkçesiyle mi, yoksa o dönem aydınlarının Osmanlıcasıyla mı? Elbette sonuncusuyla! Yoksa hem onları gülünç ederiz, hem kendimizi. Nasıl Müfit Sabri'nin adı Pulat Ataker okumazsa, Münif Sabri öyle Pulat Ataker gibi konuşamaz, konuştu mu, o romancıyı at kenara, daha tipleme yapmasını bilmiyor." (Varlık, Ağustos 1981, S. 6)

Attilâ İlhan, romancılığını düşünürlüğüyle, kültür felsefesiyle, araştırıcılığıyla zenginleştirmeyi başarmış bir yazar. *Hangi Batı, Hangi Sağ, Hangi Sol, Hangi Atatürk, Hangi Edebiyat* başlıklı deneme kitapları onun düşünce dünyasını "deneme" türünün en önemli özelliği olarak bilinen "başka türlü düşünmek", "öznelliğini vurgulamak"ta kendini kanıtlayan eserler. Bunlar,

Attilâ İlhan'ın romanlarını düşünce bazında incelemek isteyen edebiyat bilimci için büyük kolaylık sağlıyor. Demem o ki, *Gâzi Paşa* romanının düşünce içeriğinin özünü, *Hangi Atatürk* kitabında bulabiliyoruz. Bu nedenle Attilâ İlhan romanlarını özellikle romancılık, roman sanatı açısından ele almanın edebiyat araştırıcısının asıl görevi olduğu kanısındayım.

Roman incelemelerinde "sınıflama" geleneği uyarınca *Gâzi Paşa'*nın hangi roman türüne dahil edilebileceği sorusuyla başlayalım. Eserin her şeyden önce bir tarih romanı olduğu aşikâr. Kurtuluş Savaşı, Mustafa Kemal'i odak alan bir kurgu içinde işleniyor. Yakın tarihimizin, adları bugüne ulaşmış düşünce ve edebiyat büyükleri, onların savaş sırasında cephede ve cephe gerisinde çalışmaları roman konusuna katılıyor. Nâzım ve Vâlâ'nın serüveni, roman boyunca gittikçe arka plana itilerek de olsa varlığını gösteriyor. Romanın "...kayık ve kağnı" başlıklı ilk bölümü Vâlâ ve Nâzım'a ayrılmıştır ve onların İstanbul'u terk edip Anadolu'ya geçme kararı Vâlâ'nın "Dersaadet'i Terk" şiirinin son mısraları alıntılanarak belirtilir:

"...İstanbul ben artık istemem seni
Benim öz vatanım Anadolu'dur..."

"...Ankara, Alacakaranlık..." başlı bölümde de Nâzım Hikmet'in "Salkım Söğüt" şiirine bir gönderme yapılır. Nâzım'la Vâlâ, Ankara'da yaşadıkları hayal kırıklığından sonra Bolu'ya öğretmen olarak tayin edildiklerinde Kızılcahamam kırsalında yol alışları anlatılırken şöyle bir tablo canlandırılır:

> "Nasıl bir manzara, hayret! Pul pul, erimiş gümüş parıltıları savuran, narin bir akarsu; sıra sıra, boy boy, saçlarını suya sarkıtmış salkım söğütler; vadiyi sımsıkı saran, âdetâ mıknatısla, ışıl ışıl kayalar!" (S. 85)

Nâzım'a bir başka örtük gönderme, Mustafa Kemal'in Meclis'deki başkanlık kürsüsünde müzakereleri izlerkenki sessizliğin tasvirinde karşımıza çıkar: "hava kurşun gibi ağır"dır. (S. 168)

Romanın bölüm başlıkları, bölüm içerisinden en çarpıcı cümle ya da cümle parçacığının öne alınışı. İşte "...Reis Paşa ne yapmak ister" başlıklı bölüm, Mustafa Kemal'in Komunizm karşısındaki tavrını konu alarak "'Reis Paşa' ne yapmak ister?" sorusunu Ahmet Ziya'nın ağzından dile getirir ve cevap, Salih Yoldaş'ın "fikr-i sabit"i olarak şöyle özetlenir:

> "... doğrudur bre! Mustafa Suphi ve İştirakiyun ortada oldukça, Ankara kendisini müstakil hissedemeyecektir; onun içindir ki, Sefir-i Kebir'le birlikte Tevfik Rüştü Yoldaş gönderiliyor; maksad-ı aslî, Meclis'teki 'millîci kominist' fırka'yı III. Enternasyonal'a yapdırmak!..." (S. 76-77)

Romanın kadın kahramanları arasında Halide Edip'in özel bir yeri var. Kurtuluş Savaşı'na kadınları da yüreklendirmek konusunda onlara hitaben yaptığı konuşmalardan sık sık söz edilirken bu konuşmalardan biri, Hilal-i Ahmer için yardım isterkenki sahne, ayrıntılı olarak canlandırılmaktadır. Karşısındaki kalabalık "Anadolu kimliğini taşıyan kadınlar[dır], yani halk, yani kavganın -barut ve ateş- asıl içinde olanlar." Bölüme başlık olan "...hayranınız Fikriye", romana burada dahil olan Fikriye'nin Halide Edip'e kendini takdim ederken o sahnede kullandığı sözlerdir. Halide Edip'e hayran Fikriye'nin karşıt kutbu Lâtife, onbaşı Halide Edip'e kadınlık içgüdüsüyle kıskançlığını ortaya koyar. Bu karşılaşma, romanın en romansı sahnelerinden biridir ki Attilâ İlhan burada iki farklı kadın tipini, konuşmalarındaki karşılıklı iğneleyici imalarla ilginç bir gerilim içinde yansıtma başarısını gösterir:

> "Lâtife Hanım, Halide Hanım'a, güçlü bir rakibeye bakar gibi, dik, biraz da meydan okurcasına bakıyordu; bu bakışa tamamen zıt, yumuşak ve nâzik bir sesle konuşarak, masaya doğru yürüdü:
>
> '...bir kadeh Şampanya alır mıydınız?'
>
> Kovasından şişeyi çekip, kelimenin üstüne basarak ekledi:
>
> '...hocam?'

Halide Edip Hanım, şaşırmıştı '...hayret!. ...talebem olduğunuzu bilmiyordum...'

Latife, mütehakkim ev sahibesi edasını kaybetmeksizin; bardağı, Halide Edip Hanım'a uzatırken, aynı bakış, o bakışa zıt aynı sesle:

'... Paşa'ya, söylemiştim...' diyor, '...hayret, size nakletmedi mi?...'

Halide Edip Hanım, o an aynı dik, aynı meydan okuyucu tavrı takınmıştı: o da gözlerini, Lâtife'nin gözlerine dikmiş; nazik fakat hayli soğuk bir sesle cevap verdi:

'...Paşa ile, hususi konuşmak, mutadımız değildir, küçük hanım...'" (S. 406)

Gâzi Paşa'nın hayatındaki iki kadın, Fikriye ve Lâtife, iki karşıt kutup niteliğinde olmakla romanın diyalektik kurgusuna işaret etmektedir. Duygulu, narin, hastalıklı Fikriye'nin uzaklaştırılarak Almanya'ya tedaviye gönderilmesinde Halide Edip, Lâtife'nin "dahli" olabileceğini söylerken Lâtife'nin rakibelerini ortadan kaldırmaya azimli, kurnaz bir kadın olduğunu ifade eder. İsmet Paşa, Halide Edip'e "...Muammer Bey'in kerimesini, nasıl buldunuz, hanımefendi?" diye sorarak Lâtife hakkındaki fikrini öğrenmek istediğinde Halide Edip kısa ve net bir ifadeyle kanaatini ve *Gâzi Paşa*'yla ilişkisi konusunda düşüncesini belirtir:

"...Şayân-ı dikkat bir kız: hırslı ve iddialı intibaını veriyor... Kimbilir, belki Paşa'ya böylesi lazım..." (S. 376)

Halide Edip'in bu sözlerinin onun Lâtife'yi kafasından silip attığını göstermediği, romanın aynı bölümünde, İsmet Paşa ile o konuşmanın hemen ardından Fikriye'yi düşünüp "... peki, ya Fikriye? ...O ne olacak?" sorusuyla anlaşır; bu, söz konusu bölümün son sözleridir ki, bu sözler aynı zamanda o bölümün başlığını oluşturacak kadar önemlidir.

Romanda başka hangi özelliklerle donatılmıştır Lâtife figürü? Durgun, duygulu, hasta Fikriye'nin karşısında atik, bilgili, kendinden emin bir genç kızdır Lâtife. İzmir'in köklü ailelerinden

birinin Paris'deki öğrenimini Mustafa Kemal'i tanımak belki de elde etmek için yarıda bırakmıştır. Yaverin durdurma gayretine aldırmadan Paşa'nın huzuruna ulaşmıştır:

> "Lâtife rahat, -hattâ biraz fazla rahat,- hayat dolu ve neşeli, yaklaşacaktı; hareketli ve şaşırtıcı, her bakımdan Fikriye'nin karşıtı: 'Allah Allah, Fikriye de nereden aklıma geldi, büyle'" (S. 335)

Anlatıcı, Lâtife'nin gelişini anlatırken Gâzi'deki çağrışımın Fikriye'ye ilişkin oluşundaki karşıtlıkların birbirini çağrıştırması psikolojisiyle bu iki kadının iki kutup karakter olduğunu sezdirmekte, aynı zamanda söylemektedir. Gâzi'nin seçiminin Lâtife'den yana olduğu, evlenme kararını açıkladığı an Azerbaycan Sefer-i Kebir'inin davetinde anlıyoruz. Anlatıcı, bunun ânî bir karar olduğunu hissettirmektedir:

> "O gece, böyle bir açıklama yapacağını, Mustafa Kemal acaba düşünmüş müydü? Hiç hatırlamıyor. [...] çakırkeyifti; gecenin iyice kıvama geldiği bu anda: herkes hayatından memnun, herkes mutlu görünüyor. [...] Mustafa Kemal Paşa, aklına sanki o an gelmiş gibi, çatalıyla bir bardağa birkaç kere vurup, yüksek sesle: 'hanımlar, beyler...' diye söze başlıyor; '... bir dakikanızı lütfeder misiniz?' [...] '... yakın bir zamanda evleniyorum!...'" (S. 467-468)

Romanın kadın kahramanları arasında özenle işlenen biri de, Gâzi Paşa'nın annesi Zübeyde Hanım'dır. Selanik'i unutamayan, Ankara'da sağlığı bozulan ve İzmir'e yerleştirildiğinde Lâtife'yi gözü tutmayan bu Rumelili büyük hanım gibi oğlu Mustafa Kemal de Rumeli şivesiyle konuşur. Attilâ İlhan dilde Natüralizmin göstergesi olan, roman figürlerini konuşma tarzlarında yansıtma ilkesini "Gâzi Paşa" romanında da uygular. 1920'lerin Türkiye'sinde Mustafa Kemal'in çevresindeki insanların dilleri gibi yaşayış üsluplarına da tanık oluruz. Bu gün hayal ettiğimizden çok daha Avrupaîdir hayatları. Özellikle Lâtife, Avrupa'da eğitim gören İzmir'li bir ailenin kızı olarak epey serbesttir. Gâzi Paşa'ya ilan-ı aşk ederek belki de evliliğe götüren yolu bizzat açar. İçki,

Mustafa Kemal'in leblebili meze sofrasının dışında sıkça ikram edilir. Hemen bütün roman kişileri sigara tiryakisidir. Sanatoryumluk Fikriye bile sigarasız düşünülemez. Attilâ İlhan, sigara dumanı çeşitlemelerini, sigara motifini konuşmaları aktarırken âdeta atmosfer yaratıcı unsur olarak her zaman kullanır:

> "'Reis Paşa', yeni bir sigara yakmıştı; elinde sönmüş kibrit, kül tablası aranırken, mütebessim fakat mânidar: [...]" (S. 67)
>
> "'Reis Paşa', ahizeyi kapadıktan sonra, bir an öylece durdu; farkında olmaksızın, ceplerinde sigara paketini arandı, bulamadı: zihni yine aynı şeyle, General Papulas'ın kalkışacağı taarruza, nasıl cevap verilmesiyle meşgûldü;" (S. 190)

Bu romanda, öbür romanlarında olduğu gibi Attilâ İlhan anlatım sanatının bütün tekniklerinden ustalıkla yararlanmaktadır. Edebî alıntılar, şarkı sözleri, çizilen tablonun ruhuna uygun, o ruhu pekiştirecek nitelikte anlatı dokusuna katılmakta. Ahmet Ziya'nın çevresinde Spartakislerin "...prolatarier aller Länder, vereinigt euch!" sloganı gibi "cepheye 'takviye gidecek' bir müfrezenin söylediği marş [...]

'...Ankara'nın taşına bak,
gözlerimin yaşına bak,
Türk Yunan'a esir olmuş,
şu Allah'ın işine bak...'
ya da Selanik özlemi söz konusu olduğunda Rumeli türküleri:
"Manastırın etrafında var bir havuz!
canım havuz!
bu yurdun kızları
hepsi de yavuz!
biz güler oynarız..."

gibi. Rusya halkının o zamanki yoksulluğu, çaresizliği Nâzım'ın Vâlâ'yla Kafkaslar'dan Moskova'ya trenle gidiş macerası anlatılırken Nâzım'ın daha sonra Moskova'da kaleme aldığı ilk şiir "Açların Gözbebekleri", Anadolu dışındaki aç insanlardan da etkilenen bir ideolog şairin dizeleri olarak alıntılanmaktadır:

"... değil birkaç,
değil beş on

otuz milyon
aç
bizim!
Onlar bizim!
biz
onların!
Dalgalar
Denizin
Deniz
Dalgaların!
Değil birkaç,
Değil beş on,
30.000.000
30.000.000!...” (S. 391)

Nâzım Hikmet’le Vâlâ Nurettin’in o yıllar yaşadıkları, Vâlâ Nurettin’in sanırım “Bu Dünyadan Nâzım Geçti” kitabından uzunca alıntılarla aktarılmaktadır (Bk. S. 392).

Çağrışımlarla geriye dönüş gibi anlatım tekniği, Attilâ İlhan’ın roman sanatında gerekli gördüğü bir biçim özelliği. “Hangi Edebiyat” başlıklı kitabındaki denemelerinden birinde “diyalektik öyküleme”den söz ederken bir dönemi değil de bir süreci anlatmak için “dinamik” anlatım gereğini vurgular ve bunu nasıl uyguladığı konusunda şöyle der:

> “[...] önce anlatacağım sürecin ne olduğunu, çelişkilerini ve koşullarını bulmaya uğraşıyorum, bu da benim için sıçramalarla, geriye dönüşlerle dolu bir roman tekniğini geliştirme demek oluyor.” (Hangi Edebiyat, Ankara 1993, S. 162)

Geriye dönüş tekniğini, roman kahramanının bireysel diyalektiği şeklinde olduğu gibi “bireyin içine devindiği toplumsal sürecin genel diyalektiği” olarak yansıtır. “Gâzi Paşa” romanında kişilerin çağrışımlarla geriye dönüşleri karşılaştırıldığında burada bir diyalektikten ziyade roman konusunun iç zaman sınırlarını geçmişe doğru genişletme tarzından söz edebiliriz. Mesela Ali Çavuş’un bağlaması eşliğinde söylenen Manastır tür-

küsü Mustafa Kemal'i Manastır'daki askerî orta okul günlerine götürür:

> "Mustafa Kemal, Manastır Askerî Rüştüyesi'ne o gün gelmiş; akşam ezanları okunuyor; üniforması bir boy büyük, kolları uzun elleri kayıp; soğuk bir yağmur ince ince çiselemeye başladı; bu şehirde kimseyi tanımıyor: validesi, üvey babasıyla evlenmemiş olsaydı, acaba Selanik'i bırakır, Manastır'a kaçar mıydı?" (S. 374-375).

Konunun doğrudan doğruya eskilere, 1920 lere yerleştirildiği "Gâzi Paşa" romanında daha eskilere geriye dönüş gerekli görülmemiş olabilir, çünkü bu yıllar Attilâ İlhan'ın günün birinde doğrudan ve bütünüyle işlemek istediği Kurtuluş Savaşı yıllarıdır. Başka romanlarında figürlerin geçmişlerine ait bilgileri, anlatı dokusuna katmak amacıyla ve o figürlerin bir yerde hayatlarının Cumhuriyet yıllarından ibaret olmadığını okura sezdirerek, onların üç boyutluluğunu sağlamaktır gayesi. Kendisinin ilk romanları olan *Sokaktaki Adam* (1953) ve *Zenciler Birbirine Benzemez*'de (1957) bu tekniğin gereğine henüz inanmadığını, *Cumhuriyet kuşaklarının* yanlış Batılılaşmasının, topluma yabancılaşmasının tartışmasını" açtığı halde bu yanılgının bireysel bir yanılgı olmayıp aynı durumun bütün öteki genç Cumhuriyet yazarlarında ortak olduğunu belirtir (Age, s. 159-160).

Mustafa Kemal'in devrimciliğini, Kurtuluş Savaşı'nın ne menem bir şey olduğunu bütün canlılığıyla ortaya koyma fikri ve hevesini 1950'lerde Paris yıllarında Fransız ilericilerinden bir dostunun bir sorusuna borçlu olduğundan söz eder. Bu soru şudur:

> "... devrim iyi hoş ya, sizin orda 1920 yılına doğru basbayağı antiemperyalist bir savaş verilmiş, Mustafa Kemal diye bir adam çıkmış, nedir bu adamın özelliği, bu savaşın ve devrimin özü?" (Age S. 158)

Fransız devrimci dostun bu sorusu, genç Attilâ İlhan'ı da bir yandan o yılların Türkiye'sinde okullarda "19 Mayıs'da Samsun'a ayak bastı" kalıbıyla geçiştirilen tarih öğretimi üze-

rinde düşünme ve ilerde bu konuyu romanda enine boyuna irdeleme hevesini tetikler. *Gâzi Paşa*'da, Mustafa Kemal'in antiemperyalist tutumunu vurgularken zamanın siyasî, toplumsal, kültürel... çok boyutlu manzarasını çizen Attilâ İlhan, Paris yıllarından beri içinde taşıdığı Mustafa Kemal romanı yazma idealini hayatının son yıllarında başarıyla gerçekleştirmiştir.

ATTİLÂ İLHAN'IN "SOKAKTAKİ ADAM" ADLI ROMANINDA AYDIN SORUNSALI

Sema Özher

Kültürel Belleğin Taşıyıcısı: Aydınlar

Osmanlı Devleti, Avrupa'nın aydınlanma dönemiyle beraber yeni bir oluşum içerisine girdiğini, ekonomi alanında yaşamaya başladığı sıkıntılarla fark etmiştir. Ayrıca Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) antlaşmalarıyla hem toprak hem de dünya siyasetinde prestij kaybına uğraması sonucunda (Berkes, 2004: 41) devlet adamları, 18. yüzyılın başından itibaren yenileşmenin gerekliliğini anlamışlardır. Halkın sahip olduğu millî vasıfları özümseyip halktan üstün ama ona liderlik edecek konumda bulunması gereken "aydınlar kitlesi" (Turan, 1967: 86), hemen hemen 200 yıl sürecek olan çağdaşlaşma sürecinde "yenilik" adına Avrupa'nın bilimsel ve endüstriyel alanda meydana getirdiklerini değil de, askeri alanda -sorunun temeline inmeden- yaptığı "düzenleme" ve yeniliklerle zaman kaybetmiştir. Türk aydını kıyafet ve eşyada Batı'yı örnek almanın Batı karşısında geri kalma sorununu çözümleyece-

ği hatasına düşmüştür. Bunun sonucunda ortaya çıkan sahip olduklarını çağdışı kabul etme düşüncesi aydının sırtını milletine dönmesine neden olmuştur. Bu yanlış anlayış zaman içerisinde artarak büyük bir topluma yabancılaşma sorunsalına dönüşmüştür.

Bir milletin sahip olduğu ortak değerler, kurallar ve kutsal ögeler dizisinden oluşan kültürel bellek (Assmann, 1997: 57), "biz" duygusunun hüküm sürdüğü ortak bir kimliğin oluşumunu sağlar. Milletçe yaşanan felaketler, göçler, tarihi zaferler, ritüele dönüşen törenler milletin ortak kimliğinin diri tutulmasında çok önemli işleve sahiptir. Dil ise ortak kimliğin geleceğe aktarımını sağlayacak en önemli olgudur. Aydın, kültürel belleği korumak ve milleti geleceğe taşımakla sorumludur. Bu sebeple "aydın" denilen tabakada tarih ve dil bilinci oluşmuş, aydının "yüzünü halkına dönmüş" (İlhan, 2004: 190) olması mutlak bir gerekliliktir.

Attilâ İlhan, "Sokaktaki Adam" adlı romanında olaylar düzleminde baş kahraman Hasan'ın bir gün fakülteyi, sevdiği kızı, yaşadığı şehir de dahil olmak üzere sahip olduğu her şeyi bırakıp bir gemide kamarotluk yapmasını, bir gün İstanbul limanına kaçak kürk getirmesini ve ölümünü anlatır. Kavramlar düzleminde ise yazar, topluma yabancılaşan ve bunun sonucunda benliğin parçalanmasına kadar varan yalnızlık duygusunu yaşayan Türk aydınının içine düştüğü durumun güçlüğünü imlemektedir.

Romanda "sokaktaki adam" tanımlamasının anlam birimleri arasında her gün işe giden; ekmek, odun, kömür parasını, çocukların okul masrafını düşünen bir baba; biletçi, ayakkabı boyacısı, vücudunu satan kadın vs. yer alır. Yani "halk"tır sokaktaki adam:

> "Harap, iki özlü ahşap evlerde, karımla kavga ediyorum. Avaz avaz bağırıyorum. Randevu evlerinde, kızım kendini kiralıyor. Bense ona, namuslu bir koca düşünüyorum. Oğlan

güreşe merak sardı, sınıfta döndü. Yorgunum elbette. Erdirmek yetirmek beni yordu... biletçi benim. Kuruçeşme'de inen ihtiyar da benim. Dolmabahçe'de, stadın önünde, oğlunu arayan adam da. Aradığım o mu yalnız? Şehrin sokaklarında; pis, karanlık ve tembel kahvelerde, parti kongrelerinde, başka aradıklarım yok mu? Neden oyumu, şu değil de bu adama veriyorum?... Ben hep küçük şeyler isterim... Bana daima büyük şeyler vaat ediyorlar. Büyük hayallerden yoruldum." (İlhan, 2003: 39-40)

Romanın temel izleğini oluşturan halk-aydın çatışmasında halk, günlük yaşam içerisinde akıp giderken yaşamını kendisi, ailesi ve yakın çevresi etrafında kurar. Amacı, kurduğu bu düzeni, para ve değişen değerler karşısında korumaktır. Sokaktaki adam denilen halkın içinde yolsuzlukla çok para kazananlar da var elbette. Ama onlar da yine kişi merkezli olmak üzere yaşamlarını sürdürürler. Romanın kişiler düzleminde yer alan Yakup, Triyandafilos Ahmet, Meryem, aşçı, Leon ve Nubar... da sokaktaki adamdır.

Halkın içinde yer aldığı siyasal düzen bürokratlarca sürdürülür. Siyasî düzende halkın temsilcisi olan bürokratların ne kadar halktan olduğunu, onu ne kadar anladığını Attilâ İlhan romanda şu cümlelerle sorgular:

"Fakat ben asıl, ayakkabılarım hiç olmadığı zaman önem kazanırım. Bütün yeteneksiz sanatçılar ve politikacılar başıma üşüşürler. Halbuki ben, onlarsız da, politika ve sanatım." (İlhan, 2003: 130)

Politik kaygıların gündeme taşınmadığı zamanlarda kendi kaderine terk edilen halk, gücü elinden kaybetme korkusu yaşayan siyasî iktidar için bir güç unsuruna dönüşür. İşte bu zamanda geçim sıkıntısı çeken boyacı, simitçi, ev geçindiren baba vs. önem kazanır. Oysa bunun dışındaki zamanlarda da halk siyasî anlamda gizil bir güç olarak zaten vardır. Sanatsal anlamda ise türkü ve efsane gibi anonim edebi ürünlerle tinsel zenginliğini açıkça ortaya koyar.

Romanda, halkın içinde bulunduğu toplumsal yapıyı sorgulamadan varlığını sürdürmesi iki şeyle belirtilmiştir. Bunun ilki, futbol merakıdır.

> "Ekmek parası peşinde olmadığımız zaman, yarımızdan çoğumuz, neden stadyumlara taşınır sanki?" (İlhan, 2003: 88)

Sorusunun cevabı toplumun bilinçli bir şekilde "kaygı duymamaya" ve/veya "sorgulamadan yaşamaya" yönlendirildiğini ortaya koyar. İkincisi ise kaderci bir din anlayışının içine doğru itilmesidir:

> "Herkes dua ediyor. Hele şimdilerde, camiler adam almıyor. Sokaklarda sakallı kimseler türedi. Köylerde şeyh salgını varmış diyorlar. İkide bir çat kapı: Ne o? Filan cami inşaatı için bağış. Şu din dergisini al. Buna abone ol. İşin iç yüzünü bilenlere bakarsanız, onlar da birbirlerine girmişler." (İlhan, 2003: 64)

Din, bağdaştırıcı bir olgu olarak ortak kimliğin oluşmasında ve milletin geleceğe taşınmasında önemli bir yere sahiptir. Ancak inanç, günlük yaşamın içine sinmiş bir şekilde yer almalıdır. Bu bir politik imgeye dönüştüğü zaman özünden sapar. Toplum zaten yaşadığı, benimsediği, güncel yaşamıyla uzlaştırdığı şeyleri tekrar tekrar tartışmakla bir "değer" kabul ettiği şeyin özünü unutma tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Bu sebeple millî şuurun yaşatılmasında en önemli görev aydınlara düşmektedir. *"Aydının varlığı insanları mutlu etmek için değildir, tedirgin etmek içindir."* (Gasset, 1995/11) Aydın, hem halkın içinde olmalı; hem milletin uzak tarihini, dilini, kültürel değerlerini (bayramlar, cenaze törenleri, efsaneler, destanlar, türküler...) bilmeli hem de halkı kötü yönelimlerden korumalı, bir yol gösterici olmalıdır. Böyle bir görevi yerine getirmek, kimi zaman aydının siyasî iktidar sahipleriyle ya da sermaye sahipleriyle çatışmaya düşmesine neden olacaktır. Bu sebepledir ki "aydın" kazanılması çok zor bir sıfattır.

Sarsılan Ben-Dünya İlişkisi

Ortak kimlik, kişisel kimliğin üzerinde yer alan daha üst bir değerdir. Bu yüzden güçlü bir ortak kimlik, sağlıklı bir kişisel kimlik oluşumuna bağlıdır. Kişi, çevresiyle kurduğu ruhsal ilişki sonucunda benlik bilinci oluşur. (Jung, 2001: 71) Böylece kişi bireyleşir, "kendisi" olur. Ben'in varoluşu (sosyal) çevreyi barındıracak bir mekâna bağlıdır. Yani "ben" dünya ile sürekli bir alışveriş içerisinde bulunmalıdır. Bu denge bozulursa benlik bilinci parçalanır ve birey yaşadığı şehre, topluma yabancılaşır. Bu duygunun ardından içinden çıkılmaz yalnızlık duygusu bireyin yazgısı olur.

Sokaktaki Adam'ın baş kahramanı Hasan, İstanbul'a döndüğünde ne şehir ne de şehrin insanları ona tanıdıktır. İstanbul, bir ejderha ya da canavar misali kollarını açmış kendisini beklemektedir. (İlhan, 2003: 22) Bir canavar kadar zalim, acımasız ve duygusuz İstanbul karşısında Hasan, tek başınadır. Ben'in çevreyle ilişkisi zayıfladığı oranda mekân (İstanbul) anlamsızlaşmış ve nesneleşmiştir:

> "Hava lodostu. Şehir, toz toprak içinde uçuşuyordu... Caddede ölü gibiydi. Zaten ben ölü gibiydim. Apartmanlar, mezar taşlarına benziyorlardı... Bir kahvenin camında, bıyıklı sakallı herifler titriyorlar, eğilip kalkıyorlar, cam bir fanusun içinde kapatılmış gibi, gayet şiddetli hareketlerle, mutlak surette sessiz tavla oynuyorlardı. Ben, hiçbir şey düşünmemeyi düşünüyordum. Bu benim için hem gayet kolay, hem müthiş zor bir şeydi." (İlhan, 2003: 77)

Algı düzeyi yüksek insanlar, içinde bulunduğu durumu sorgulayarak gelecek kaygısı duyarlar. Bu sebeple mutlu olmaları da zordur. Toplumu yönlendirme görevini taşıyan aydının çevresini sorgulaması ve kolayca mutlu olamaması doğal bir seyirdir. Ama baş kahramanın ben-çevre ilişkisindeki dengeyi bozan şey, aydın görünen kitlenin taşıdığı sorumluluğun farkında olmamasıdır:

"...gömleklerinin yakaları kalkık, beş aşağı beş yukarı dolaşan, surat zengini akıl fakiri, üç beş züppe... Bir fakülte içinde bilim okunan, yani her şeye kulp takılan bir yerdir; bir fakülte insanları, senin benim her zaman konuştuğumuz şeyleri, kulplu konuşur ve bundan hoşlanırlar... Hele edebiyat fakülteleri, edebiyatın herhâlde her zaman en az on mil uzağında dolaşır; tıklım tıklım, bu işin amatörü ile doludur... Hiçbir şeyi beğenmemek, ya da her şeye hayran olmak küstahlığını yapmaya, kendinde hak görür." (İlhan, 2003: 175)

Aydın denilen kitle, halktan farklı oluşunu giyim tarzıyla gösterme çabasına düşmekle özellikle 19. yüzyılda yoğun bir biçimde yaşadığı yanlışı yinelemekten öte gidememiştir. Kendine ait şeyleri beğenmemek, Batı'ya ait olan her şeye hayran kalmak adeta aydın olmanın gereği sayılmıştır.

Kişi, yadsıdığı şeyden uzak durarak ben'ini korumaya çalışır. Gittikçe anlamsızlaşan nesneler dünyası karşısında buraya ait olmadığını hissettiği anda kişinin dünya ile ilişkisi derinden sarsılır. (Yalom, 2001: 565) Kişinin çevreden yalıtlanma duygusu şiddetli bir yalnızlık duygusunun açığa çıkmasına neden olur. Antonio, baş kahramanın böyle bir yalnızlık duygusu, sonucunda ortaya çıkmış parçalanmış benliğidir:

"– Ben, diyorum, ben de düşündüm Ayhan.

İkimizin aynı şeyi düşünmüş olmamız, beni boğuyor. Antonio, ağzının bir tarafıyla ağlıyor:

– Bu, diye inliyor, bu ben olabilir miyim, ...

– Seni, diyorum, bazı bazı seni de düşündüm Ayhan.

– Kaybolmuş iki yıl, diyorum." (İlhan, 2003: 182)

Baş kahraman ve eski sevgilisi Ayhan arasında geçen bu ikili konuşmada, Antonio'nun varlığını Hasan'dan başkası görmez. Ayrıca baş kahramanın asıl düşündüğünün Ayhan değil, başka biri/şey olduğu anlamı ortaya çıkar. Antonio'nun bu dünyadan sayılamayacağının söylemesi (İlhan, 2003: 178), yüzünün "darmadağın olan tarafının Peygamber çehresi gibi" parlaması (İlhan, 2003: 187), Hasan'ın sürekli olarak kendi kendine konuştuğunun görülmesi Antonio'nun gerçek bir kişi olamayacağına

dair işaretlerdir. Parçalanmış benlik, varoluşu yadsıyan ortama kişinin göstereceği çaresizliğin tepkisidir ki yazar, yaşanan çaresizliğin büyüklüğünü olay örgüsüne yerleştirdiği bir rüya ile de ortaya koymuştur:

> "Beni sırtınıza alıyor ve götürüyorsunuz. Ben cemaata karışıyor; gözlerim dibine kadar açık, kendimi taşıyorum. Tabutum ağır mı? Ağır, tabii! Yalnız ben yokum ki içinde. Veremim, sıtmam, frengim, en önemlisi, mutluluk hayallerim var... İlk çocuğumun doğuşu, bütün çocuklarımın ölüşü var. Tabutum ağır çekiyor... Ve mezara giriyorum. Sonra karım, son bir çocuk doğruyor. Kim dersiniz, ben miyim? Hayır, bu sefer karım, 'bizzat' doğuyor." (İlhan, 2003: 209)

Kişi hem bedeninin içinde hem dışındadır; hem bir tabutun içinde tek başına hem pek çok şey kendisiyle birliktedir. Tıpkı, kalabalığın bir parçası olup da kendini onun dışında hissetmesi gibi.

Romanın başından sonuna kadar sürekli olarak yinelenen Hasan'ın, nedeni belirsiz bir can sıkıntısı vardır. Bu sıkıntı, baş kahramanın dünya ile ilişkisinin sarsıldığını göstermektedir. Bu varoluşsal bir sarsıntıdır ki romanda kullanılan gemi bu sarsıntının metaforik anlatımıdır. Bir yere bağlı olmayan gemi köksüzlüğün, arada kalmışlığın gösterenidir. Bu köksüzlük ve yalnızlık duygusu içerisinde yapılacak şey bir tutamak bulmaktır.

Sevgi: Kendini Özneye Dönüştürme Biçimi

Bozulan ben-dünya ilişkisi karşısında kişi, bunu tekrar kurmaya çalışır. Yalnızlık duygusunu hafifletecek, kişiyi nesnelikten tekrar eylemlerinin öznesi olmaya götürecek şey sevgidir: Hiçbir karşılık beklemeden, koşulsuz, "yalnızca" sevmek şeklinde olmalıdır bu duygu. Sevilen kişi, ben'in kendi bedeni dışında başka bir bedenle bütünleşerek bir mekâna ait olduğunu hissedecek ve böylece yeniden varolduğu duygusunu kazanacaktır. Baş kahramanın Rosa Marie, Meryem ve belki başka kadınlarla yaşadığı ilişkide bulmaya çalıştığı köksüzlüğünü, yalnızlığını,

ortada kalmışlığını yok etmek, tekrar ben-dünya ilişkisi kurabilmektir. Baş kahramanın Meryem'e söylediği şu cümleler, yaşadığı yalnızlığın büyüklüğünü göstermektedir:

"... eliyle yıldızları gösterdi:

– Bir saattir onları seyrediyorum. Sessiz sessiz, adamı ürküten bir düzenle yanıp sönüyorlar. Zaman zaman, bir tanesi düşüyor. Akıp gidiyor. Ötekilerin kılı bile kıpırdamıyor.

Yüzünü benden tarafa çevirdi:

– Ben, dedi, o düşen yıldızlardan biriyim." (İlhan, 2003: 101)

Hasan da tıpkı bir yıldız gibi kocaman bir topluluğun içinden yokluğa doğru kayarken kimse bunu önlemek için bir şey yapmamıştır. çevrenin umarsız tavrı Hasan'a aslında hiç kimsenin yaşamında bir yer kaplamadığını, hiç kimse için bir "değer" taşımadığını anlatmıştır. "Nesneleşme" düşüncesini doğuran bu "değersizlik" duygusudur.

Baş kahraman Hasan'ın eski sevgilisi Ayhan'la yıllar sonra görüşüp konuşması Hasan'ın ruh dünyasında büyük bir kırılma noktası yaratmıştır. Hasan, Ayhan'la yıllar sonra karşılaştığında onun ne kadar değişmiş ve kendisini anlamaktan ne kadar uzak olduğunu görünce hayata tutunmanın tek yolunun da artık kalmadığını anlamıştır:

"(Ayhan)– ...Biraz fedakarlık edebilirsek kendimizden. Neden olmasın?

(Hasan)– Ayhan, dedi, fedakarlığın sonu gelmez... Sen benden ne isteyeceksin? Diploma. İtibar. Kazanç. Konser. İrili ufaklı ukalalıklar.

'Yarabbi' diye düşünüyorum: 'Bunlar o kadar tabii şeyler ki. Nasıl birer fedakarlık konusu olabilirler?"

Hasan susuyor. Konuşmuyor. Sisin ve akşamın ortasında. Bir yıldız. Birkaç yıldız." (İlhan, 2003: 201)

Ayhan herkesten biridir artık. İş, aile, unvan isteyen; boş vakitlerini sinema, tiyatro ve sergi salonlarında geçiren Hasan'ın hiçbir toplumsal kaygı duymadığı için zaten karşı çıktığı aydınlardan birisidir. Baş kahramanın romanın sonunda bir kavgaya

karışarak ölmesi; her şeyini kaybettiğinin farkına varmış kişinin yapabileceği son edimdir.

Kaynakça

Assmann, Jan (2001), *Kültürel Bellek* (Çev. Ayşe Tekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Berkes, Niyazi (2004), *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, YKY, İstanbul.

Gasset, Ortega Y (1995), *İnsan ve Herkes* (Çev. Neyire Gül Işık), Metis Yayınları, İstanbul.

İlhan, Attilâ (2003), *Sokaktaki Adam*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

İlhan, Attilâ, (2004), *Aydınlar Savaşı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Jung, Carl Gustav (2001), *İnsan Ruhuna Yöneliş* (Çev. Engin Büyükinal), Say Yayınları, İstanbul.

Turan, Mümtaz (1967), *Garplılaşmanın Neresindeyiz?*, Yağmur Yayınevi, İstanbul.

Yalom, Irvin (2001), *Varoluşçu Psikoterapi*, (Çev. Zeliha İ. Babayiğit), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.



"YARAYA TUZ BASMAK" ADLI ROMANDA BİREY, TOPLUM, KORE SAVAŞI VE 27 MAYIS İHTİLÂLİ İZLEKLERİ BAĞLAMINDA ÖZNE - İKTİDAR ÇATIŞMASI

Sıdıka Dilek Yalçın-Çelik

I.

"Harbediyorum, başkasının harbi.
İhtilal yapıyorum, başkasının yararına.
Kendi yarama tuz basayım derken başkasının yarasına tuz oluyorum..."

Yaraya Tuz Basmak (1978), Attilâ İlhan'ın seri hâlinde yayınladığı *Aynanın İçindekiler* roman dizisinin üçüncü kitabıdır. *Aynanın İçindekiler* serisi, aynı zamanda, Türk edebiyatında, nehir roman geleneği içerisinde değerlendirdiğimiz altı ciltlik önemli bir örnek eser olarak kabul edilmelidir. Yazarın bu seride yayınladığı diğer romanları şunlardır: *Bıçağın Ucu* (1973)[1], *Sırtlan Payı* (1974)[2], *Dersaadet'te Sabah Ezanları* (1981)[3], *O Karanlıkta Biz* (1987)[4], *Allah'ın Süngüleri 'Reis Paşa'* (2002)[5].

Aynanın İçindekiler dizisi kapsamında yer alan bu romanlar, II. Meşrutiyet döneminden (1908) başlayarak 1960'lı yıllara gelene dek, yakın tarihimizde yer alan önemli kişileri

ve olayları -yazarın deyimiyle bir ayna tutarak- kurgulamaktadır.

> "Bu kitapta anlatılanların gerçek kişilerle ve olaylarla hiçbir ilgisi yoktur. Onları ben, büyük bir aynanın içinde gördüm. Üstelik ayna dumanlıydı ve olmayan bir şehirde geziniyordu."[6]

Yazarın dizide, yer alan her romanın iç kapağına not düşürdüğü bu alıntıya göre, metinlerde, birer ayna tutularak anlatılan/kurgulanan, birey/bireyler, olaylar ve nirengi dönüm noktaları, Türk toplumunun tarihinde çalkantılı ve büyük dönüşümlerin yaşadığı özel bir zaman dilimine denk gelmektedir. Yukarıdaki ayna imgesinden yola çıktığımızda denilebilir ki, Attilâ İlhan, düşüncelerini diyalektik-materyalist bir sentez içinde derleyerek, toplumsal bir bakış açısıyla, Türkiye'nin yakın tarihine ışık tutmaktadır.

> "'Yalnız sanıyorum ki 1945-1950 yılları içinde bir aralık...' deyip özel bir deyim kullanır, 'bir inek toplumculuğa kapılır gibi olmuştum. Bereket versin, sonra Paris'te, Jdanov'dan önceki Rusları, Plehanov'u, ama asıl Çernişevski'yi, Bakunin'i ve Herzen'i okuyarak ayıldım. Bir yandan Sartre'ın, bir yandan da Yeni Romancıların estetik görüşlerim üzerinde katkılarım olduysa da, bu görüşleri toptan değiştirmediler. Öyleme geliyor ki, Mavi hareketi sırasında yaptığım toplumcu ve toplumsal ayırımına sadık kalıyorum. Sanatçının, özünü toplumsal olarak yansıtıp kavratmasında yarar görürken, sanatta toplumculuğun baş koşul sayılıp güdülmesine olanca gücümle karşıyım.'" (Seyda 1970: 272).

Seri içerisinde yer alan romanların tümü değerlendirme kapsamına alındığı zaman, şöyle bir sonuca ulaşmak mümkündür: Yazarın görüşlerini yansıtan sözlere ve iç kapağa düştüğü nota göre, romanlarda, estetik öz ve toplumcu bakış açısının bir senteze ulaştığını ve modernist bir kurgu tekniğinin uygulandığını görürüz. Bu kurgu, aynı zamanda tarihsel bir perspektifle zenginleştirilmiştir.

Şöyle ki: *Aynanın İçindekiler* serisi içerisindeki toplam altı romanda, Lukacs'ın tarihî romandaki tip kavramının işlevsel ola-

rak yaratıldığını gözlemleriz. Dolayısıyla birey, yer aldığı dönemin ve ortamın tüm özelliklerini, çatışmalarını üzerine yüklenen bir özne olarak, iktidar çatışması içerisinde, kaçınılmaz bir şekilde bilinçli olarak yerini almaktadır. Roman kişileri, hem bireysel tarihlerini, hem de tarihsel süreç içerisindeki tarihî kişiliklerini yaşamaya çalışırlar. Özne olarak konumları ile tarih içerisindeki konumları sürekli çatışma içerisinde bulunmaktadır. Romanlarda, kurguda temel işlev yüklenen kişiler, Türkiye'nin tarihinde belirli mevkilere gelebilmiş, yaşadığı dönemlere ayna tutabilen entelektüel insanlardır. Bu insanlar, kendi kimlik ve karakter özelliklerinin yanı sıra, tarihi olaylar, politik ve sosyal dengelerle bir arada kurgulanmışlardır. Bu tutum, sadece *Yaraya Tuz Basmak* adlı romanda değil, seride yer alan diğer romanlarda da görülmektedir.

Şöyle ki, *Aynanın İçindekiler* dizisinin ilk romanı olan *Bıçağın Ucu*'nda Suat'ın iç dünyasında yaşadığı kimlik çatışması ile toplumda yaşanan siyasî karmaşa, 17 Mayıs'ı hazırlayan şartlar, özne ile iktidar arasındaki temel problemi oluşturmaktadır. Benzer biçimde, *Sırtlan Payı*'nda, bir asker olan Miralay Ferid'in etrafında, Kurtuluş Savaşı mücadelesi ile 27 Mayıs İhtilâli sonrası yaşanan olaylar anlatılır. *Dersaadet'te Sabah Ezanları*'nda ise 1909-1920 yılları arasında yaşanan, Balkanlar'daki milliyetçilik hareketi, İttihat ve Terakki Cemiyetinin faaliyetleri, Anadolu'da düşmana karşı başlayan direniş, işçi hareketi Neveser-Abdi Bey çiftinin mutsuz evliliği çerçevesinde işlenir. *O Karanlıkta Biz*'de romanın baş kişisi Ahmet Ziya'nın şahsında sosyalizmin bir değerlendirilmesi, sorgulaması yapılmaktadır. *Allah'ın Süngüleri Reis Paşa*, büyük bir direnişin öyküsüdür. Romanın kahramanları; Mustafa Kemal, İsmet Paşa, Halide Edip, Yunus Nâdi, Makbule Hanım, Zübeyde Hanım, Fikriye olarak belirlenmiş ve bu roman kişilerinin tarih haline gelmiş gerçek

kahramanlar (Arseven 2004) olarak seçilmeleri dikkat çekicidir.

Yaraya Tuz Basmak adlı romanda, toplumsal gerçeklik bağlamında, Kore Savaşı'ndan 27 Mayıs'a uzanan süreçte, Türkiye'nin çalkantılı on yılı kurgulanarak anlatılmaktadır. Romandaki temel görüşlerden yola çıkılarak denilebilir ki, Attilâ İlhan, insanımızın Kore Savaşları'nda ve 27 Mayıs 1960 İhtilâli'nde aldatıldığı ve kullanıldığını düşünmektedir. Yakın dönem Türk tarihi içerisinde yaşanan bu iki deneyim, kendi toplumumuzun değil, Amerikan emperyalist sistemin işine yaramıştır.

II.

"Yüzbaşı Demir, bir an, başağrısının yerini yıllardır unuttuğu o korkunç baş dönmesinin alacağından korktu.
Sağ gözünün seğirmesi hiç durmuyor.
Hadi dün harekâtın erteleneceğine işaretti, bugün neye?"

Yaraya Tuz Basmak'ta, tarihimizin 1950-1960 arası on yıllık dönemini irdeleyecek olan yazar, Kore Savaşı'ndan, 27 Mayıs İhtilâl'ine dek yaşanan bir zaman diliminde, bir subayın özel yaşamı bireysel olarak derinlemesine işleyerek romanın derinliğini arttırmayı plânlamıştır. Bunun için seçilen roman kişisi, piyade üsteğmeni olan Demir Çukurcalı'dır.

Demir, İkinci Dünya Savaşı'nın olanca şiddetiyle sürdüğü dönemde, ilk gençlik yılları Bursa'da Muradiye'deki evlerinde, anne ve babasıyla geçirir. 1950'li yıllarda Menderes Hükûmeti'nin, Türkiye'nin Dünya politikasındaki yeriyle ilgili bir uygulamasının sonucu olarak, Kore'ye asker olarak gönderilir ve orada çarpışırken ağır yaralanır. İki hafta Pusan'daki İsveç Hastanesinde yatar, ardından Kızılhaç uçağıyla getirildiği Tokyo'da, Amerikan Hastanesinde ameliyat edilir. Çarpışma sırasında gösterdiği kahramanlık, Amerika Birleşik Devletleri başkanı tarafından dikkate alınır ve kendisine "Silver Star"

madalyası verilir. Yurda getirildikten sonra, Ankara'da Gülhane Askerî Hastanesine yatırılır ve üç ay daha tedavisine devam edilir. Hastaneden çıkartıldıktan sonra, altı ay bir hava değişimi izni verilir. İyileştiğine kanaat getirildikten sonra bu kez, Çankırı Piyade Okuluna üsteğmen olarak atanır. Görevi sırasında, 27 Mayıs İhtilâl'ini hazırlayacak komitelerle sıkı bir temas kurar, yüzbaşı olur. 28 Nisan 1960 olaylarında, İstanbul'da üniversiteyi kuşatan birlikte görev yapar. Sıkıyönetim karargâhında nöbetçi subay olarak bulunur. 27 Mayıs 1960 İhtilâli'nden sonra, düşük iktidar Demokrat Parti ileri gelenlerinin yargılandığı Yassı Ada davaları sırasında İrtibat Bürosunda görevlendirilir. 30 Ağustos 1960'da binbaşılığa yükselir. Toplumumuzda yaşanan böylesi hızlı gelişmeler ve değişimler içerisinde merkezde yer alan Demir, yaşanan gerilime, belirsizliğe dayanamaz. Toplumda, İhtilâl sürecini hazırlayan bu gelişmeler ile Kore Savaşı sırasında yaşadıkları arasında ruhunda bir bağ kurar ve böylece savaş sonrasında geçirmiş olduğu psikolojik rahatsızlığı tedavi görmesine rağmen yenemez. Hızlı bir çöküş süreci yaşar ve dönüşü olmayan derin bir buhran içerisine girer.

Askerî bir kahraman olma ideali peşinde koşan Demir, Kore Savaşı'nda ilk hayal kırıklığını yaşar. Savaş, kitaplarda okuduğu, filmlerde izlediği gibi değildir. Kendisini tam bir ateş hattında bulan, Türk tugayının dağıldığını, kendisinden ve karşı taraftan insanların acımasızca öldüğünü/öldürüldüğünü gören Demir, yaşama, geçmişine, mesleğine, ideallerine olan inancının sarsılmaya başladığını görür. Bir özne olarak kimliği parçalanmaya başlar. Kişiliğini oluşturan değerlerin tümünden şüphe eder.

Meslekî hayatı ve askerlik, roman kişisi Demir'in yaşamının en anlamlı ve önemli parçasıdır. Bu, aynı zamanda onun iktidarını, yeteneklerini, erkeklik gücünü açıkça dışa vurabildiği bir alandır. Genel özellikleri açısından ele alındığında askerî iktidar,

sınıflı bir düzenin, erkek öznenin öne çıkartıldığı yegâne güç olarak görülmektedir.

> "Demir'i yalnız bırakmadı. Asker olduğunu öğrendi öğreneli, geçirdiği bunalımı çok daha önemsiyordu. '... subaylar ne için yaşar, yiğitlik için! Yiğitliğin yarısı erkeklik gücüdür, onu kaybettiler mi, Allah muhafaza, çekip kendilerini vururlar.'" (İlhan 1995: 166)

Kore Savaşı öncesi yaşamında, Demir, iktidar sahibi bir özne olarak, Attilâ İlhan tarafından vurgulu bir şekilde öne çıkartılan roman kişisidir. Çünkü yazar, toplumsal bakış açısına sahiptir. Kişilerin -Kore Savaşı'na katılan subay-asker örneğinde olduğu gibi- toplum içindeki konumları, materyalist-diyalektik düzlemde bir değer olarak, modernist roman kurgusu içerisine yerleştirilmiştir.

Roman kahramanı, Kore'ye savaşa gönderilmek suretiyle sıradan yaşamından uzaklaştırılmış, zamana kadar kendi içerisinde tutarlı ve bütünlük taşıyan dünyasına yabancılaşmış, o dünya birdenbire geri dönülemez şekilde parçalanmıştır. Kişiliğindeki bu parçalanma, birey olandan 'özne' haline dönüş aşama aşama gerçekleşmiştir. Dolaylı yönden bir iktidar kaybıdır bu aynı zamanda.

Üsteğmen Demir, önce Kore'ye giderek (bu arada bir süreliğine Japonya'ya askerî tatilini geçirmek üzere gider) kendi iklim ve coğrafyasına yabancılaşmıştır. Kültürüne, alışkanlıklarına, değerlerine uzak kalmıştır. Zor da olsa bu değerlere uyum sağlayabilmiştir. İlk kopuş askerî alanda meydana gelmiştir.

> "Üsteğmen Demir'in içine bir türlü yatıramadığı, zehirli sarmaşıklar gibi hepsini saran söylentiler. Neler söylemiyorlar ki: Türk Tugay'ı 'kâmilen imha edilmiş', General şehit düşmüş, Emir Subayı çıldırmış, Çinliler Seul'e giden bütün yolları kesmişler vs. vs. Nasıl olur canım, bu kadar kısa sürede, bu kadar kolay mı yenilmek? Savaşa başlamanla bütün zafer olasılıklarını kaybetmen bir oluyor. Hayır olamaz! Mutlaka, yanlış! Onlar ki bu kadar hazırlanmışlardı., yürekliliklerine ve

silahlarının gücüne inanmışlardı, bir gecede nasıl böyle darmadağın olabilir, akıl almaz bir düzensizlikle yüzlerce kilometre geri çekilebilirler? Ne uykusuzluk artık, ne soğuk Üsteğmen Demir'e koyan, tek bir mermi yemediği halde bilmediği bir yerinde varlığını duyumsadığı o yara yok mu, o görünmez, o derin, ince ince işleyen yara, o koyuyor işte: Komutanlık yeteneklerinden kuşkuya düşmüştü, savaş ustalığına güveni sarsıldı, şimdi komutanlarına ve erlerine olan inancı ufalanıyor. " (İlhan 1995: 64)

Üsteğmen Demir gibi, savaşa katılan diğer asker ve subaylar da aynı ruh halini taşımaktadırlar. Hemen hepsi savaş fatihi gibi Kore'ye gelip, küskün, kırgın ve yılgın ülkemize dönmüşlerdir.

"– ... hele kurban, sonunda bir bok olmadığın, bir bok yiyemeyeceğin kafana dank etti mi? Aklında mıdır, Han vapurunun güvertesinde, deniz kuşlarına tabancı sıkıp dediklerin, 'Şu savaşa bir kavuşsak da Kore'nin fâtihi olsam!' Kim kimin fâtihi oldu? Kore seni yedi. He mi? Kore hepimizi yedi. Bizi buralara gönderdiler, unuttular. Dahası sandığımızla olduğumuzun arasına dağlar sığarmış, evet dağlar. Kötü Kore'liden, kötü Çin'liden asker mi olur diyordun, de bakalım şimdi, olur muymuş olmaz mıymış?.." (İlhan 1995: 125)

Kore Savaşı'na katılanlar arasında şehit olanlar bir yana, gazi olanlar çoğunluktadır. Asker ve subaylarımız fiziksel yara almamış olsalar bile unutulduklarından, bir boşluk içerisine düştüklerinden, hayallerinin yaşamla örtüşememesinden dolayı psikolojik açıdan yaralıdırlar. "Yara" kavramı, roman boyunca leit-motiv şeklinde çeşitli anlatım biçimlerine dönüşerek sürekli tekrar edilir.

Üsteğmen Demir, Kore Savaşı sırasında, hem kasığından hem de kafasından yara alır. Sanıldığı gibi roman kişisinin yaralanması, ateş hattında, kahramanlar gibi savaşırken, bir çatışma anında olmamıştır. Üsteğmen Demir, tabur kumandanının çadırına girerken ani bir patlama duyulur. On İkinci Bölük Komutanı Yüzbaşı Halil, orada bulunan bubi tuzağının bulundu-

ğu bir kasaya yanlışlıkla oturduğunda patlamanın gerçekleştiği ortaya çıkar. Olay, şöyle rapor edilir:

> "On İkinci Bölük Komutanı Yüzbaşı Halil derhal ölmüş; Tabur Komutan Yardımcısı Yüzbaşı İhsan çenesinden, Tabur Herakât Subayı Yüzbaşı Nail belinden, Yedinci Bölük Komutanı Üsteğmen Demir kasıklarından ve başından ağır yaralıdırlar. Tabur Komutanı Binbaşımla iki çadır nöbetçisi de hafif yaralı..." (İlhan 1995: 88)

Kafasından yaralanmak, mecazî anlamda düşünüldüğünde psikolojik çöküşü, kasığından yaralanmak fiziksel çöküşü sembolize etmektedir. Romanın sonuna kadar da bu yaralar, bir türlü iyileşemez. Çünkü "yaralanmak", Demir'in entelektüel birikiminin ve cinsel iktidarının çöküşü anlamına gelmektedir. Bu gerçek *Yaraya Tuz Basmak* romanında, ilk olarak Demir Tokyo'da hastanede yatarken okura hissettirilir.

> "Üsteğmen Demir, Tokyo Amerikan Askeri Hastanesi'nde ağır yaralı yattığının bilincine epeyice geç vardı. Varınca da korktu: Köklenmiş, sağır bir yabancılığın toprağına aktarılmıştı. Çevresinde pervane olan hemşireler içini ısıtacağına soğutuyor, hele onu basbayağı kanadı altına almış görünen Hemşire Julie'nin üstüne titremesi iyice batıyordu. Başdönmesi geçmedi hemen, tam tersine, yaşantısını altüst eden bir alışkanlık halini aldı. Hiç beklemediği bir anda, birden meydana çıkıyor; sağlığına inancını, hayata bağlılığını tuzla buz ediyordu. Hekimler neden yakındığını anlayınca nelerden kuşkulanmadılar ki? Kim bilir kaç kere belkemiği testi yapıldı, kafa röntgeni alındı? Kim bilir kaç kere ilaç tertip edildi? Sonuç sıfır! Davranışlarına boşverip, kafayı biraz hızlıca döndürdü mü, o çıldırtıcı çalkantı kopup geliyor, Üsteğmen Demir'i, en uğursuz yürek çarpıntılarına can telaşlarına götürüyordu." (İlhan 1995: 115)

Demir ülkesine döndükten sonra, hiçbir şey eskisi gibi olamayacaktır. Ne zaman askerî, siyasî iktidar ile karşı karşıya gelse başı dönecek, ağrıyacak; ne zaman bireysel ikili bir aşk ilişkisine girecek olsa, erkek özne olarak kendini öne çıkartsa, kasığındaki problem yeniden yaşanacaktır.

Toplum, tarihinde özel bir dönemi yaşamaktadır. Çok partili hayata uyum, alternatif demokrasi anlayışının yerleşmesi, Menderes Hükûmeti'nin icraatları, 27 Mayıs İhtilâli'ne giden süreç, 1950-1960'lı yılların önemli olayları arasındadır. Toplum bu yıllarda nasıl aşama aşama çözülmüş ve sancılı bir süreci yaşamışsa, buna paralel olarak Demir'in kimliği ve kişiliği de Kore yıllarından sonra çözülmeye ve dağılmaya devam eder. Yüzbaşı Demir, şöyle demektedir:

> "– ... aldanmışım, diye tekrarladı, her şeyde aldanmışım: Ne Türkiye benim sandığım Türkiye, ne askerlik benim sandığım askerlik, ne ben sandığım benim." (İlhan 1995: 127)

Türkiye'ye geldikten sonra, birey olarak topluma yabancılaşır, değerleri sorgular ve o güne kadar benimsemiş olduğu hiçbir norm, ahlâk, değer ve sorumluluğu eskisi gibi yaşayamaz. Yerine getiremez. Demir, hayatın anlamı üzerine düşünmeye başlar. Modernist romanda sıkça görülen bir eğilim olan, toplum içindeki sağlıklı insan portresinin ortadan kalkması, onun yerine kişisel psikoyu ve yoğun iç denetimini getirme özelliği, Demir'in kişiliğinde *Yaraya Tuz Basmak* romanında somutlaşır.

Demir, ülkesine döndükten sonra kendisine sağlık nedeniyle rapor verilir. Hava değişimi önerilir. Bursa'ya ailesinin yanına giden Demir, iyileşecek yerde burada daha da hastalanır. Toplum içerisinde kendine biçilen rolleri oynamayı reddeder. Annesinin evlilik üzerine yaptığı telkin ve önerileri değerlendirmez. İstanbul'a gelir.

Yüzbaşı Zizi'nin Kore Savaşı konusunda, kendisi ile röportaj yapmak isteyen bir gazeteciyi Demir'e göndermesi yoluyla Ümid[7] ile tanışır. Birlik gazetesi muhabir ve röportajcısı Ümid'den çok etkilenir ve kısa zamanda ona aşık olur. Onunla uzun süreli tutkulu bir aşk yaşar.

Demir, ilk tanıştıkları anda, Ümid'in farklı olduğunu hisseder. Şaşırır.

"Ümid, yürümede de, kedi yumuşaklığıyla oraya doğru sanki aktı. Suçlu suçlu gülümsüyordu:

– ... geciktim Yüzbaşım, affedersiniz! Hanidir yola çıkacağım, gazetede oyaladılar: İkide bir Ankara arıyor, Menderes, Ekrem Hayri'yle Karaosmanoğlu'nu partiden atacakmış, Genel Merkez'de sorguya çekilmişler, İspat Hakkı önergesinden imzalarını geri almaları isteniyor, reddetmişler! (...)

Ümid, oturur oturmaz, besbelli çok tekrarlanmış alışkın hareketlerle, çantasından Yenice paketini, Zippo çakmağını ve siyah ebonit ağızlığını çıkarıyor." (İlhan 1995: 140)

Ümid, sıradışı bir kişidir. Uzun yıllar Paris'te kalmış, rahat yetişmiş, insanlarla güzel diyalog kurabilen bir gazetecidir. Fiziksel özellikleri toplumumuzun alışılmış kadın tiplemelerinden çok başkadır. Kısa saçlı, sportif giyimli, incecik bir genç kızdır. İktidar karşıtıdır. 27 Mayıs İhtilâli'ne giden yolda, tüm zorluklara rağmen, karşıt tavrından ödün vermemiş, zorluklar içerisinde çalışmıştır. Düşünceleri nedeniyle hapse girmeyi göze almıştır. Nasıl modern özne, aklı, duygularının önüne çıkarırsa Ümid'de doğrularını, duygularının önüne geçirmesini bilir. Gerektiğinde, geleceği plânlar, haz almayı erteler, siyasî projelere bağlanır, ideolojik nitelikli amaçlar için çalışır.

Gazeteci Ümid Ersoy ile tanışması Demir'in yaşamında dönüm noktası olur. Ümid ile tanıştıktan sonra Demir, yaşama yeniden dört elle sarılır ve Kore Savaşı'nın intikamını almak düşüncesiyle, 27 Mayıs İhtilâli'ni hazırlayan subayların arasında yer alır.

Ümid ve Demir birlikteliğinin, Demokrat Parti yönetimi ve 27 Mayıs İhtilâli'ni değerlendirmeleri, eleştirmeleri, entelektüel birikimlerini paylaşmaları bir yana, roman açısından en önemli yanı, Demir'in özel yaşamını ve psikolojik dünyasını tanımamıza yardımcı olmasıdır. Bu ikili, toplum değerlerini hiçe sayarak evlilik dışı bir birliktelik yaşarlar. Böylece, Ümid, Yüzbaşı Demir'in hem zihninde, hem de iktidarındaki yarayı iyi edecek bilgi, birikim ve deneyime sahip biri olarak romanda yerini alır.

Demir'in Ümid ile olan birlikteliği boyunca gelişiminde, yaralarının iyileşmesinde olumlu yönde ilerlemeler kaydettiği görülür. Ne zaman ki Demir, Ümid'e duygusal açıdan yabancılaşır, o zaman yeniden yaraları kanamaya başlar.

Demir, pansiyoner olarak Suat ve Halim'in evine yerleşir. Suat, Fransız filolojisinden mezun, bakımlı ve güzel bir kadındır. Demir'in evlenme hayallerini kurduğu kadın tipine çok benzemektedir. Suat evlidir ve Demir açısından tek yanlı bir bağlanıştır bu.

Demir'in, Suat ile tanışıp ona ilgi duymaya başlamasının yaşandığı süreç ile 27 Mayıs 1960'a giden süreç, birbirine paralel iki çizgide ilerler. Bu süreç içerisinde, Yüzbaşı Demir açısından birlik hâlindeki kişilik yerine, cinselliğin ön plânda verildiği, Freudcu parçalanmış özne gelir.

Demir, savaşın başlarında, Türkler'in sıcak çatışma ortamına girmediği dönemde izinli Tokyo'ya gider. Bir yanda savaş olurken diğer yanda hayat normal akışında devam etmektedir. Çevreyi gezerler. İmparatorluk Sarayı'nı, parkları ziyaret ederler. Uzak Doğu kültürünü tanımaya çalışırlar. Geceleyin birkaç arkadaşı ile alem yapmaya çıkarlar. Arkadaşları Kore'de 156 rakımlı tepeyi ele geçirmeye uğraşırlarken bunlar eğlencededirler. Pavyona giderler. "Sarı Yılan" denilen oyunu izlerler.

Zizi Yüzbaşı, asker kimliğinin yanında, kadınlara olan düşkünlüğü ile bilinmektedir. Üsteğmen Demir'i, geyşaları tanıması için bir geyşa evine götürür. Burada, Mamasan Shamisen'i gören Demir, ondan çok etkilenir.

> "Yıllar geçtikçe belleğinde öyle yoğurmuş, öyle değişik yer ve biçimlerde, öyle başka başka tasarlamıştır ki, Üsteğmen Demir, Mamasan Shamisen'i ilk gördüğü haliyle tam hatırlayamaz. Daima ya biraz eksik, ya biraz fazla. Kesinlikle çıkarabildiği Budha rahibesi görünümünde olduğu, bir Budha rahibesinin özelliklerini taşıdığı! Görür görmez, çok fena çarpılmıştı. Ensesinden başlayarak bütün vücudunu sıcak bir ter bastı. Bir zaman bakamıyor bile. Gözlerini ya çalgıcılara, ya

kibar bir uysallıkla yanı başına dönmüş olan Mishiko'ya kaçırıyor. Ezici bir utanç, aşırı bir tedirginlik içindedir." (İlhan 1995: 79-80)

Demir, Ümid ve Suat ile karşılaşmasında, onlarla birlikte olmak istediği çeşitli zamanlarda, Mamasan Shamisen'i sürekli hatırlar. Çünkü onunla geçirdiği deneyim, cinsel anlamda yaşadığı sağlıklı son birlikteliktir.

Cinselliğin anlatıldığı bölümler, romanda azımsanamayacak kadar çoktur. Çünkü burada, Demir'in psikolojik rahatsızlığını yenememesinin nedenlerinden biri olarak cinsel iktidar problemi verilmektedir. Demokrat Parti'nin iktidarını kaybetmesi, 27 Mayıs 1960'ta nasıl ciddî bir darbe sonucu gerçekleşmişse, Demir'in iktidarını kaybetmesi de Savaş sırasında aldığı darbe sonucu gerçekleşmiştir. Alınan her iki darbeden geriye dönüş olamamıştır. Her iki darbeyi de, ölümcül bir son beklemektedir.

III.

"Türk tugayı, yiğitlik sembolüdür. Düşman karşımızda çok üstün bir güçle belirdiği ve onun önünden çekilmek zorunda kaldığımız zaman,
Türkleri savaşa soktum.
Eğer elimin altında Türk birliği var olmasaydı,
bugün bütün Amerikan birlikleri
yok edilmiş bulunacaktı...
VIII. Amerikan Ordusu Komutanı General Walker"

Yaraya Tuz Basmak'da, roman kurgusu açısından tarihsel bir bölümleme söz konusudur. Roman, sanki 1950-1960 yıllarının önemli toplumsal ve tarihsel olaylarının anlatıldığı, belgelendiği nirengi noktalar -bir günlükmüş gibi- tarih sırası gözetilerek düzenlenmiştir. Bununla birlikte anlatılan on yıllık süreç, kronolojik olarak gün gün kaydedilmemiş, bir seçme yapılmış, zaman atlamaları, zamanda geri dönüş teknikleri uygulanarak

birey ve anlatılan toplumsal gerçeklikler sanki bir film kamerasında olduğu gibi büyütülerek -zoom yapılarak- dile getirilmiş ve derinleştirilmiştir. Romanın bu bölümünün anlatımında, sahneleme tekniği kullanılmıştır. Ses (bomba, telsiz, kamyonların, Çinliler'in çaldıkları davulların sesleri, yaralıların bağırmaları, ölüm öncesi çığlık ...), ışık (gece yarısı karanlığı ile düşman fenerlerinin ve bombaların saçtıkları ışıkların tezat olarak verilmesi, sis, akşam alacası tasvirleri ile görüntünün netliğinin kaybolması), monolog ve diyalog (kısa diyaloglar, emir cümleleri, savaş sırasında yarım kalmış cümlelerle kurulu monolog ve diyaloglar, argo kullanımı ...) gibi daha çok tiyatro türünün öne çıkarttığı anlatım biçimlerinin kullanılması yoluyla tipik, trajik savaş sahneleri okurun gözünde canlandırılmıştır.

1950-1951 yıllarını kitabın ilk bölümünü oluşturur. Bu zaman dilimi, Kore Savaşı'nın anlatıldığı özel bölüm[8] -aynı zamanda ve bir başlangıçtır- olarak düzenlenmiştir. Yazar, bu yılları iki alt başlık hâlinde, iki bölüm olarak düzenlemiştir: "Kasım-Aralık" ve "Nisan-Mayıs".

"Kasım-Aralık" dönemi, tarihî gerçeklikler göz önüne alındığında, Kore'ye varan ilk Türk birliklerinin, bu ülkeye geldikten hemen sonra, sıcak savaşın içerisine itildiği, düşman tarafından çembere alındığı ve en ağır kayıpların verildiği dönem olması açısından dikkati çekicidir. *Yaraya Tuz Basmak*, bu gerçekliği roman kurgusunun içerisine başarı ile yerleştirir. Yazar, Kore Savaşı'na gönderilen Türk birliklerinin kayıpları, savaşın/savaşların anlamsızlığı, Amerikan emperyalizminin pek çok ülkeye yaşattığı acı sonuçları, Birleşmiş Milletler Örgütü'nün bu konudaki yanlış tutumu konularındaki eleştirel düşüncesini doğrudan vermez aksine, romanda, savaş sahnelerinin anlatımı sırasında aksiyon, gerilim öğelerini ön plâna çıkartarak, görüşlerindeki keskinliği perdelemiştir. Böylece yazarın bakış açısı, eleştirel tutumu, ideo-

lojik tavrı, roman sanatının önüne geçerek sanatçı kimlik ve kişiliğini gölgeleyememiştir.

"Nisan-Mayıs" dönemi, Üsteğmen Demir'in yaralanarak hastaneye yatırılışını ve tedavi gördüğü süreyi anlatmaktadır. Bu bölümde de, savaş devam etmektedir. Attilâ İlhan, roman kahramanını o ortamdan uzaklaştırarak, modern sanattaki yabancılaştırma tekniğini kullanmış ve Kore Savaşı'na belirli bir mesafeden yaklaşarak gerçekleri yansıtmıştır. Böylece roman, bir tarih kitabı olmamış bunun sonucunda, tarihî bir perspektifle yazılan başarılı bir kurgu hâline dönüştürülmüştür.

Yaraya Tuz Basmak, saatlerin 13.47'de, Türk Tugayı'nın hızlı bir hazırlık süreci içerisine girdiği bir zaman diliminde başlamaktadır. Saatler 19.20'yi gösterdiğinde, okur, Kore'deki sıcak savaşın çarpışma sahneleriyle karşı karşıya kalmıştır. Roman kahramanları, 38. paralelde, Suvan Bölgesinde, Wowan Boğaz'ındaki ateş hattı içerisinde sıkışıp kalmışlardır. Kendilerinden beş kat daha üstün olan Çinliler'e karşı direnirler. Ertesi gece, Simin-ni köyünde tekrar çember içerisinde kalırlar. On iki saat düşmana direnen Türk birlikleri ağır kayıp verir. Sunchon Boğazı, tam bir cehennem olmuştur. Romanda, savaşın sıcaklığı ile Kasım ayının son geceleri, uzak bir coğrafyada ve iklimde, havanın dondurucu soğuğu ve ayazı bir tezat oluşturmaktadır.

Aralık ayında da, dondurucu soğuklar ve sıcak savaş devam etmektedir. 152 ve 156 rakımlı tepeler, Hantan Çayı vuruşmaları bu dönemde pek çok şehit ve gazi vererek geçmektedir.

Romanda, -tarihî olaylara paralel olarak- hemen hiç savaş tecrübesi olmayan Türk subay ve askerleri, tam olarak bilgilendirilmeden, bölgeyi tanıyamadan, ağır kış şartlarında, Birleşmiş Milletler Kolordusu tarafından Amerikan VIII. Ordusu'nun sağ yanını korumak amacıyla Tokchon şehrine doğru yola çıkartılmıştır. Kasım sonunda, bir gece vakti kimsenin kimseyi görmediği zamanda, sıcak çatışma başlamıştır. Türk birlikleri, bu ça-

tışmayı, kısmi saldırı, gerilla ateşi, Çinliler'in düşmana gözdağı verme girişimi olarak değerlendirmişlerdir. Şaşkınlık içerisindedirler.

> "'– ... bu ne talihsizliktir? Destan kahramanlıkları, çifter çifter madalyalar kurarak, kalk Türkiye'den Kore'ye gel, daha doğru dürüst ilk 'muharebe görevi'nde, bir avuç gerillanın haddini bildiremeyip bölüğünü kaybet! Divan-ı Harbe verirler adamı!'" (İlhan 1995: 37)

Pek çok Amerikan askerinin kaçtığı bu vuruşmada, Türkler'in süngü süngüye çarpıştıkları, yukarıdaki alıntıda da olduğu gibi, işin dehşet verici boyutunu anlamadıkları bilinen bir gerçektir. Bunun altında yatan temel nedenlerden ilki, Birleşmiş Milletler Kolordusu'nun kendilerini bilgilendirmemeleri, coğrafyaya yabancı olmaları, Kuzey Kore Çin gerilla taktiklerini bilmemeleridir. İkincisi ise, Türkler'de değer ve normların, millî benliğin, sorumluluk duygusunun -her ne koşulda olursa olsun- feda edilemez oluşunda saklıdır. Attilâ İlhan, bu gerçekliği romanında şöyle dile getirir:

> "– ... 'Kafadar' Hakkı'yı tanırsın. Yüzbaşı yahu, Tahsin Paşa'nın Karargâh subayı, dinle onun yalancısıyım: Seul'de bunları, Amerikan Sekizinci Ordu Karargâhına çağırıyorlar. General Walker'in Kurmay Başkanı, her kimse, Paşa'ya soruyor: 'Muharebeye girdiniz mi hiç?' Paşa diyor ki, 'Türk ordusu İstiklâl Savaşı'ndan beri harbetmemiştir'. 'Doğru laf': Son defa istiklâl için savaşılmıştı, ya şimdi? Ya şimdi ne için savaşılıyor?
>
> Üsteğmen Demir, elinde olmayarak, neyi hatırladı peki; 241. Alay'ın komutasını devraldığı o bozkır mavisi ağustos günü, Albay Celâl Dora'nın Etimesgut'ta, tören düzenindeki birliklere söylediklerini elbet:
>
> '– ... Kahraman askerler! Yurdumuzun sınırları artık bizim tabii ve coğrafi sınırlarımız değildir. Yurdumuza müteveccih komünist saldırısını Kore'de başlayacak ve yurdumuza denizler aşırı on binlerce mil uzakta, Kore dağlarında savunacağız.'" (İlhan 1995: 26)

Yaraya Tuz Basmak romanının, Kore Savaşı'nı anlattığı ilk bölümünde, yazar tarafından birey bir bütün olarak hemen hiç yaratılamamıştır. Bilinçli bir seçimdir bu. Gerek tarihten alınan gerçek kişiler[9] gerekse kurmaca kişiler[10], askerî, siyasî ve bürokratik iktidar karşısında kimliklerini yitirmiş birer özne olarak çizilmişlerdir. Çeşitli güçler tarafından idare edilen, görevleri ve konumları belirlenmiş kişilerdir bunlar. Bireysel istek ve duyguları hemen hiç yoktur ya da hayalleri ve idealleri bile belirli bir dış güç tarafından şekillendirilmektedir:

> "O değil mi Harp Okulu hafta sonlarında, (bulgur gibi ufalanan rüzgârlı kar gözlerini yakar, buz tutmuş kaldırımlarda postalları ikide bir kayarken,) Ulus Meydanı'ndaki gazeteciden Almanca Signal dergilerini alıp, Alman ordularının bütün cephelerdeki zaferlerini merakla izleyen? Wermacht'ın ünlü komutanlarının, en çok da Rommel ile Von Runsted'in, savaş plânlarını, uygulama yöntemlerini öğrenmeyi iş edinen? (...)
>
> Üsteğmen Demir, sonraları aşırı hayranlıkla bağlandığı General Mac Arthur'ü de, ya Neptun dergisindeki resimlerinden tanımıştı, ya Victory dergisininkilerden: Pembe damarlı mor bulutların altında, bordaları köpüklü boz muhriplerle, hüzünlü bir konvoy oluşturan kahırlı şilepler, eflatun bir denizde uzayıp gider: Rüzgâr ve köpük sağanaklarına meydan okuyan bir uçak gemisinin güvertesinde, kartal burunlu siyah gözlüklü bir generalin, bir savaş Tanrısı gibi ufuklara baktığı görülürdü. Ne etkileyici bir adamdı General Mac Arthur? Talihin şu garip cilvesine bak, küçük Kavaklı karargâhında, millerce uzaktan ona hayranlık duyan üsteğmen Demir'i, şimdi Güney Kore'ye, onun komutasında savaşmaya getiriyor." (İlhan 1995: 41, 42)

Yaraya Tuz Basmak'ta bireyin ve bireysel niteliklerin yerini öznenin alması sonucu, iktidar öznenin elinden uzaklaştırılarak, onun yerini alabilecek başka bir yöne çevrilir. Foucault'un postmodern düşünceye ve siyaset bilimine katkılarından birisi, "iktidar" kavramına getirdiği yeni bakış açısında aranmalıdır. İktidarın görünmeyen bir şekilde, bireyin hayatının tüm kesitlerine yerleştiğini ifade eden Foucault, bunun toplum içerisinde

var olan çeşitli kurumlar sayesinde yapıldığını savunur. Attilâ İlhan'da romanında, iktidar kavramını, yönetici çevreler ve askerî bürokrasi açısından gündeme getirmektedir.

> "Yaraya Tuz Basmak, soruna yönetici çevreler tarafından bakmaktır.(...) asker bürokrasisi yönünden soruna yaklaşmaktayız. Onların dramlarını, onların başarısızlıklarını ele almaktayız" (İlhan 1978: 24)

Yazar, iktidarı elinde bulunduran yönetici çevre ve askerî bürokrasiye, toplumcu bakış açısı ile yaklaşmaktadır. Ekonomik koşullar ve toplumdaki sınıf çatışmaları, muhtaç olan insanın yalnızlaşması, paranın insan yaşamını doğrudan şekillendiren bir unsur hâlini alması romanda altı çizilen gerçeklikler arasında bulunmaktadır. Kore Savaşı'na giden büyük çoğunluk, maddî sıkıntılar içerisindedir. Yedi çocuk babası yüzbaşı Cevdet örneğinde olduğu gibi.

> "Birliğinin başına dönmeden, nedense eklemek gereğini duyuyor: -... Yedi çocuk babasıyım, bir kıdemli yüzbaşı maaşıyla bunları okutmak zorunda olmasam, gönüllü gelir miydim Cenab-ı Hak bilir.
>
> Daha sonra, aralarında hiç sözü edilmediği halde, önemli bir soruya karşılık verirmiş gibi, ciddi ciddi söylediği şu sözler:
>
> – ... sen bakma Malatya'lıyım dediğime, biz anasıl Adilcevaz'lıyız!" (İlhan 1995: 26-27)

Yönetici iktidar, ülke yönetimi sırasında bir savaş stratejisi oluşturamamış, dış politika konusunda yetersiz kalmış, Türkiye'nin ekonomik dengelerini kuramamıştır. Ekonomik değişim iç siyasî dengeleri bozmuş, henüz çok partili demokrasi geleneğinin kurulamamış olması insanları fakirleştirmiş ve onları zor şartlarda yaşar hale getirmiştir. Bunun sonucunda da, Kore'ye savaşa gidenlerin büyük çoğunluğunun seçiminde belirleyici unsuru, maddî sıkıntılar içerisinde olan insanlar oluşturmuştur.

Türk askerî iktidarının deneyimsizliği, hazır bulunuşluk düzeyini tamamlayamamış olması Amerikan askerî iktidarı ta-

rafından kullanılmıştır. Romandan bir örnek verecek olursak, Amerikan İstihbarat Örgütü, Kasım ayındaki Çin yığınağından haberdardır. 38 ve 40. Çin ordularının, Ekim'in on beşinden beri Mançurya'ya yığınak yapmaktadırlar. Birleşmiş Milletler Ordusu, 24 Kasım'dan itibaren harekete geçmeye başlayınca, Çin Ordusu. 28 Kasım'da karşı saldırıya geçer. Türkler kırılmış epeyice kayıp verir ve 9. Kolordu Komutanlı'ğının emriyle Simin-ni yöresine çekilmek zorunda bırakılmışlardır. Albay Celâl Dora, Kunuri'de toplanma emri verir.

Attilâ İlhan, Kore Savaşları'nda yer almamıştır. Bu gerçeği kendisi bir yazısında şöyle dile getirir:

> "Ciddi ciddi polisiye yazan bizde yoktur. Bu bir muhayyile işidir, Türk yazarı muhayyilesizdir. Dikkat edin bakın, bütün yeni romanları okuyun. Hepsi romanın yazarının yaşadıklarıdır. Genellikle de İstanbul'un entel barlarında geçen birtakım olaylardır. Bir kurgu yapıp yaşamadıkları bir şeyi sahiymiş gibi yazamazlar. Bunu yazamayan yazar profesyonel değildir, amatördür. Profesyonel bir romancı yaşamadığı bir olayı alır, inceler, insanlarıyla beraber ortaya koyar. Okuyan da "amma yazmış haa" der. Bu benim başıma geldi, biraz övüneyim. "Yaraya Tuz Basmak" romanında Kore savaşını anlattım ben. Kore'de savaşmış olan bir sürü subay geldi "siz ne zaman Kore'deydiniz" diye sordular. Halbuki ben Kore'ye adımımı atmadım." (Purut ve Dumanlı 1995)

Görüldüğü gibi, Kore Savaş'ı, yazar bu ülkeye gitmeden nasıl özenle kurgulanmışsa, romanda bireyin silinmesi, onun yerini öznenin alması ve siyasî ve askerî iktidarın gücüne dikkat çekilerek bu konunun eleştiri ortamına sokulması, yazarın tercihinin bu yönde olduğunu göstermektedir.

IV.

> "Doğru mu yanlış mı demelerine kalmıyor, Gürsel'in 'veda mesajı' telsizle birliklere ulaşıyor:
>
> '... sizlere son sözlerim şunlar olacaktır:

Her şeye rağmen, ordunun ve taşıdığınız üniformanın şerefini daima yüksek tutunuz.

Şu sıralarda memlekette esen hırslı politika havasının zararlı tesirlerinden kendinizi korumasını biliniz' "

Yaraya Tuz Basmak romanının, 1960 başlığını taşıyan alt bölümü, ay ve günlerle ifade edilen başka alt bölümlere de ayrılmıştır. Şöyle ki: "Nisan-Mayıs", "26/27 Mayıs", "Ekim-Kasım". Bu bölümleme içerisinde, 26/27 Mayıs tarihleri arasında geçen olaylar, saat saat kaydedilerek anlatılmıştır. Attilâ İlhan, yazı tutumunu ve amacını şöyle dile getirmektedir:

"Herkes gibi 27 Mayıs'ı ben de önce istibdattan kurtuluş gibi algılamıştım. Düşündükçe yakın tarihimiz içindeki asıl anlamını kavramaya yöneldim, çetrefil bir şeydi bu, bana öyle geliyordu ki Osmanlının çöküşünden başlayıp 27 Mayıs'a kadar birbirini izleyen olayların bir iç diyalektiği, bunların gelişim ve etkileşim süreçlerini bir roman içinde toparlamak ilginç olabilir. 1961'in ikinci yarısında yeni bir Paris yolculuğuna karar vermiştim. Uzunca bir süre orada kalmak, hem memlekete uzaktan bakmak, hem dünyada olup bitenleri iyice algılamak istiyordum. Şişli'de Şafak sokağında bir apartmanda otururdum, bir akşam yazı masama oturup beş ciltlik bir romanın şemasını çatır çatır çiziverdiğimi çok iyi hatırlıyorum. Bir de değişiklik uygulayacaktım bu romanda, olaylar 27 Mayıs'la Mütareke arasındaki süreyi kapsayacak, çıkış noktası daima 27 Mayıs olacaktı, geçmişi flash-back kullanarak verecektim, ayrıca kitabın her cildinde hem bağımsız bir roman hem de aynı olayların kahramanlarından birisinin açısından yansıtılması gerçekleştirilmiş olacaktı." (Purut ve Dumanlı 1995)

Romanın, Kore Savaşı'nın anlatıldığı 1950/1951 alt başlıklı bölümü ile, 27 Mayıs İhtilâli'ne giden sürecin anlatıldığı, 1960 alt başlığını taşıyan alt bölüm, metin kurgusu açısından dengelenmiştir. Attilâ İlhan, *Yaraya Tuz Basmak*'ta, bu iki bölüm kurgusu içerisinde, bireyin kendine has özelliklerini silmeyi, onu herhangi bir özne konumuna indirmeyi tercih etmiştir. Dolayısıyla, 'kişi'nin iktidarını pasif hâle getirmiş, onun yerine askerî iktidarı koymuştur. Bu bölümdeki askerî iktidar, Kore'de sava-

şan asker ve subaylardan değil, darbeyi gerçekleştiren asker ve subaylardan oluşmaktadır.

1960 yılındaki olayların anlatımına, iki alıntı ile başlanmaktadır. Birincisi İsmet İnönü'ye, diğeri ise Adnan Menderes'e aittir. Her iki alıntı, uç noktalarda yer alan, dönemlerinde iki ayrı politik görüşü benimseyen iki politikacıya aittir. Alıntı metinlerinin içeriğine göz atıldığı zaman, bunların birer gazete haberi olduğu anlaşılır. Habere konu olan olaylar da, politikacılar gibi birbirine tezat iki kutuptan seçilmiştir. Amerika (İnönü Amerikan Dostluğuna Sahip Çıktı) ve Rusya (Başbakan Menderes, Kruşçov'la Buluşucak).

27 Mayıs İhtilâli'ni hazırlayan nedenler, aşama aşama gelişen yaklaşık on yıllık bir geçmişe dayanmakta, olaylar, yukarıdaki alıntıda olduğu gibi çeşitli grupların (siviller, asker ve subaylar, bürokratlar, eşraf ve tüccarlar, devlet iktidarı gibi) demokrasinin gelişimi, ekonomik değişim ve gelişim, iç siyasî gelişmeler, dış politika gibi konularda görüş ayrılığı sonucu tırmanmaya başlamıştır.

Yüzbaşı Demir'in Kore Savaşı'nda yaşamış olduğu hayal kırıklığı ve bunalımı üzerinden atamamasının temel nedeni, savaş sonrasında ülkesinde huzuru bulamamasıdır. Yaklaşık on yıllık bir süreç içerisinde, ülke için için kaynamaya devam etmiştir. Demir bu gerilimin içerisinde, subay kimliği ile bulunduğu gibi, sevgilisi Ümid'in gazeteci olması, Türkiye'deki gündemi yakından izlemesine yardımcı olmuştur. Tıpkı Kore Savaşı'na giderken kurduğu hayaller gibi, İhtilâl'e giden süreçte de doğrularından, yaptıklarından şüpheye düşmemiş, geçici bir iyileşme dönemi yaşayarak azimle çalışmıştır. Oysa 27 Mayıs İhtilâli, beklediklerinin, umduklarının dışında kimi sonuçlar doğurunca, bu defa ikinci kez hayal kırıklığına uğramıştır. Çünkü Demir, bu ihtilâli yapmakla ikinci kez askerî iktidar tarafından kullanıldığını düşünmüş, karşı olduğu bir düşünceye hizmet ettiği sonucuna varmıştır. Savaş'tan

bu yana, kendi açısından da toplum açısından da değişen pek bir şey yoktur. Gelenler, gidenler, yaşananlar özde değişmemekte, görünüşler, biçimler değişmektedir.

> "Ya Ahmet Ziya'nın durumu değerlendirmesi? Yanlış mı, pek sayılmaz, ne de olsa eski komutacı: 147'ler Olayı'ndan beri Millî Birlik Komitesi'nin yeniden ikiye bölündüğü gerçek. 'Tabii Senatörlük' sistemi Anayasa tasarısına girdi mi, girmedi mi? Üyelerin çoğu şimdiden kendisini Senato'ya kurulmuş görüyor; iktidarda kalmakta direnip, dertsiz başlarını niye derde sokacaklar." (İlhan 1995: 374)

Modern özne konumunda olan Demir, irade özgürlüğüne ve kişisel özerkliğe inanır, bununla birlikte zamanla, genel otorite ve iktidara, toplumsal uzlaşmalara, adil görünen standartlardan uzaklaşmaya başlar. Yüzbaşı Demir'in, iktidardaki otoriteden uzaklaştığı konular, şu başlıklar altında özetlenebilir:

Demokrat Parti iktidarıyla başlayan dönemde, tüccar ve eşraf bir güç olmaya başlarken, asker ve sivil memurlar için bir düşüş dönemi yaşanmıştır. Bu ekonomik dengelerin değişmesi anlamına gelmektedir. Enflasyonist politika, insanlar için yaşamı zorlaştırmaktadır. Bürokrat kesim ve öğrenciler, bu gidişe dur demenin zamanın geldiğini düşünmektedir (Göktepe 2002: 64).

İç politikadaki dengeler bozulmuş, politik ortam gerilmiştir. Belediye seçimleri sonucunda Demokrat Parti epeyice güç kaybetmiştir. Bu seçimlere CHP (Cumhuriyet Halk Partisi) ve CMP (Cumhuriyetçi Millet Partisi) katılmama kararı alır. Bu durumda tüm belediyelerin yönetiminin DP tarafından alınacağı düşünülürken sonucun böyle olmadığı anlaşılır.

> "Mutfağa dalıp bir şeyler hazırlıyorlar, yiyecek: Sosis, patates tava, rafadan yumurta, beyaz peynir. Yemeğe oturuyorlar oturmuyorlar, Radyo Gazetesi:
>
> '– ... bütün yurtta, tam bir nizam dahilinde ve sulh içinde cereyan eden belediye seçimleri göstermiştir ki, milletin Demokrat Parti'ye teveccühü her gün biraz daha artmakta,

CHP'ye itimadı ise mütemadiyen azalmaktadır. Nitekim, bu seçimde Demokrat Parti'nin reylerinin yüzde 63.55'ini, Cumhuriyet Halk Partisi'nin ise ancak yüzde 0.12'sini almış olduğu tespit edilmiştir. Bundan önceki son belediye seçimlerinde bu nispetler DP için 57.12, CHP için ise 35'di. Açıkça görüldüğü üzere...'

Yüzbaşı Demir handiyse boğulacak. Lokmasını yutamıyor. Allah Allah, nasıl bi kadar yan tutabilirler? Seçimlere CHP'nin katılmadığını dünya âlem bilmiyor mu?" (İlhan 1995: 201-202)

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Türkiye'nin dış politikadaki dengeleri, tam oluşturulamamıştır. Rusya ve komünizmin ülkeyi tehdit ettiği düşüncesi, Demokrat Parti'nin bu kesimler üzerindeki baskısını arttırmıştır. Aydın kitle, basın, asker ve bürokrasi, daha fazla özgürlük demeye başlayınca sınırlar ve yasaklar da artmıştır.

"O günlerde, 'solcu', profesörlerden Behice Sadık Boran Ankara Üniversitesi'nden çıkarılmıştır. Hemen ardından, 'komünizmle mücadeleyi pekiştirmek için' Ceza Yasası'nın 141/142. maddelerinin cezaları ağırlaştırılıyor." (İlhan 1995: 179)

Öğrenci olayları tırmanmaya başlamıştır. Patlama noktası, muhalefet partisi İsmet İnönü olayları olur. Yanında iki milletvekili ile Anadolu Kulübü'nden çıkarak İş Bankası'na para çekmeye giden İnönü'ye, halk ve öğrenciler tezahürat yapar. Polis yirmi kişiyi gözaltına alır. Bunlardan altısı öğrencidir. Basın, bu olayı sürekli gündemde tutar, Menderes Hükûmeti'ni parmağına dolar. Arkasından, Kızılay ve Beyazıt'ta öğrenci olayları gerçekleşir.

"Sabahtan beri kursağına bir şeyin gitmediğini nihayet hatırlayan Yüzbaşı Demir, Beyazıt Camii'nin arkasındaki kahvede, çınarın gölgesine oturmuş, güvercinleri seyrederek çayla simit yiyordu. Tankları görmeden, savaştan kulağında kalmış uğultularını işitti, fena oldu: '– Talebelerimizin üstüne mi yürüyeceğiz?' Oysa öğrenciler askerleri sevinç çığlıklarıyla karşılıyorlar: GMC'lere tırmananlar, tankların taretlerine asılanlar, sürü sepet! Bir yandan, sloganlar atılıyor:

– ... Men-de-res is-ti-fa! Men-de-res is-ti-fa!
– ... Ya ya ya-şa-şa-şa / ordu, ordu-çok yaşa!
Bir de ne, ayaküstü sözlerle, durup durup başladıkları, duruma çok uygun o türkü, Plevne türküsü:
'Olur mu böyle olur mu,
kardeş kardeşi vurur mu?
Kahrolası diktatörler,
Bu dünya size kalır mı?' "(İlhan 1995: 265)

Öğrenci hareketleri sonunda sıkıyönetim ilân edilir. Sonuçta, 28 Nisan'da sokağa çıkma yasağı konur. Gerçekleşen öğrenci hareketleri İhtilâl'e uzanan süreç içerisinde incelikle anlatılır. Burada, olayları gerçekleştiren öğrenciler, olaylara neden olan sorumlular, kitle psikolojisi içerisinde hareket eden özneler olarak anlatılırlar.

Dokuz Subay olayı, Cumhuriyet Halk Partisi'nin halkı ihtilâle teşvik ettiği problemi arasında sıkışan Demokrat Parti Grubu, muhalefeti, halkı ve orduyu isyana teşvik ettiği iddiası ile suçlar. Cumhuriyet Halk Partisi'nin yıkıcı faaliyetlerini araştırmak amacıyla, Meclis'te bir Tahkikat Komisyonu'nun kurulmasına karar verir. İsmet Paşa'nın Kayseri seyahati sonrasında olaylar iyice tırmanmaya başlar. Bürokratlar ve askerî iktidar, İnönü'ye yapılan davranış karşısında demokrasinin sona erdiğini düşünürler.

Gizli askerî komite, Attilâ İlhan'ın, Yüzbaşı Demir'in de aralarında bulunduğu Yarbay Kabibay, Binbaşı Erkanlı, Albay Türkeş gibi gerçek tarih ve kurmaca dünyadan seçtiği kişilerden oluşmaktadır. Bu komite, İhtilâl'in nasıl olacağına dair sürekli toplantılar yapıp strateji ve tarih belirlerler.

Ankara Yarbay Orhan Kabibay'a şifre ile geçer.

"Telefon şehirlerarası:-... orası 36 23 69 mu?
– Evet efendim.
– Orhan Kabibay orada mı bulunuyor?
– Benim...
Ayrılmayın lütfen, Ankara görüşecek. (...)

– ... alo, Orhan sen misin, iyi, ben Muzaffer, şimdi bak kardeşim: Emekli Sandığı'ndan istediğin 2740 lirayı aldım. 10 Lirasını kestiler, 2730 lira kaldı. Eskişehir'deki havacı arkadaşın da parasını aldım ama bildiremiyorum, onu da sen hallediver artık, olur mu?

Yarbay Kabibay telefonu kapattı, günlerdir ağırlığı altında ezildiği koskoca bir dağı sırtından alıvermişlerdi, oturup çabucak şifreyi çözüyor:

'27 Mayıs gecesi saat 04.00'de başlaması gereken hareket saat 03.00'e alınmıştır. Eskişehir'de bulunan Menderes'i de siz halledeceksiniz.' " (İlhan 1995: 285)

Böylece iktidar el değiştirmiş olur. Tüm yaşananlar sonucu Demir'in fark ettiği gerçeklik şu olmuştur: İktidar, hiyerarşik bir güç, merkez ya da özne değildir. Sayısız ilişki örgüsü olan, önceden kestirilemeyen bir şebekedir (Faucault 1992). Yenilen ve kırılan Demir, 27 Mayıs İhtilâli, sonucu pasif ve kırgın olarak gelişmeleri izler.

"Tuhaf, Binbaşı Demir'in 'ihtilâlin karıncaları'ndan olduğunu kim işitse bunu sorar: Asılacaklar mı? Kararı Yüksek Adalet Divanı verecek, niye ona soruluyor? Yeniden devrim tartışmalarına girmek istemiyordu, başka bir soruya sığındı:

– Her ihtilâlde adam asılmaz mı Suat?" (İlhan 1995: 329)

V.

Sonuç olarak denilebilir ki, Attilâ İlhan'ın özel olarak Yaraya Tuz Basmak, genel olarak Aynanın İçindekiler serisi içerisinde yer alan tüm romanlarında izlediği tutum, şu olmuştur.

"Romanlaştırma anlayışında önce genel bir ayırım olduğunu sanıyorum, bir romancı anlatacağı dönemi ve insanlarını ya diyalektik olarak ele alır, ya metafizik olarak! Yaygın olanı ikincisi, yani o dönemin insanları ve koşullarıyla durağan olarak ele alınması ve yansıtılmasıdır. (...) Diyalektik öyküleştirme, romancı bir insanı, bir dönemi değil de bir süreci anlatacaktır, bu süreç elbette iç çelişkileriyle ve statik olarak değil dinamik olarak anlatılacaktır. Ben bir kere bunu yapmaya çalışıyorum, ister Kurtuluş Savaşı anlatacak olayım, ister başka

> bir şey, önce anlatacağım sürecine olduğunu, çelişkilerini ve koşullarını bulmaya uğraşıyorum, bu da benim için sıçramalarla, geriye dönüşlerle dolu bir roman tekniğini geliştirme demek oluyor." (İlhan 1993: 162)

Bu anlatım teknikleri modernist romanın önemli anlatım özelliklerinden arasında yer almaktadır. Diğer yandan, romanda, "şey"lerin göründüğü gibi olmadıkları düşüncesinden yola çıkarak, görünenin gerisinde farklı bir gerçekliğe yönelme düşüncesi, Kore Savaşı ve 27 Mayıs İhtilâli sürecinin anlatımında izlenen yol olmuştur.

Binbaşı Demir'in bireysel kimliğinin oluşumunda, modern öznenin yapısında var olan bunalımın, varlığın kaçınılmaz bir koşulu haline gelmesi süreci yaşanır. Askerî iktidar temsilcisi, entelektüel bir insan, cinsel iktidarın kaybıyla birlikte parçalanmış kişilik özellikleri, Binbaşı Demir'in kimliğinde bütünleşerek çok parçalı, değişken bir yapıya dönüşür.

Romanın iki bölümünde ağırlıklı olarak üzerinde durulan ve güç haline gelen askerî iktidar ile buna karşı düşük iktidar Demokrat Parti üzerine söyleyeceklerimizi Foucault'un felsefesinden yola çıkarak şöyle özetleyebiliriz.

Foucault, kimi çalışmalarında özellikle 19. yüzyıl'daki disipliner pratikler ile iktidar ilişkilerin incelemiştir. Foucault'nun (1992), özellikle hapishane üzerine yaptığı araştırmalar, "kim neden ve nasıl cezalandırılmaktadır" sorularına cevap aramaya yöneliktir. Foucault, burada, bizim düzen veya akıl gereği olarak düşündüğümüz kurumların (okul, fabrika, kışla, mahkeme, tımarhane, hapishane ...) aslında baskı ve denetlemenin ürünü olduğunu söyler. Bu anlamda iktidar merkezî bir otorite veya yasaklayıcı tarafından uygulanan güç değil, bireyler arası ilişkilerden doğan ve kendi hakikat söylemi içinde özne yaratan bir şebeke olmaktadır. Öyleyse, *Yaraya Tuz Basmak* adlı romanda

iktidar/askerî iktidar ile üzerinde durulan şey ile askerî sınıfı kastedilmemekte, bireyler arası/üstü güç kastedilmektedir.

Kaynakça

Akarsu, Bedia (1975), *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Akbal, Oktay (1978), "Yaraya Tuz Basmak Üzerine". *Cumhuriyet*, 17 Temmuz.

Ankara, Zeynep (1996), *Yalnız Şövalye Attilâ İlhan*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Arseven, Tülin (2003), "Romancı Olarak Attilâ İlhan", *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*, 42-43, Ağustos-Eylül.

Arseven, Tülin (2004), *Attilâ İlhan'ın Romancılığı*. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Basılmamış Doktora Tezi).

Aytaç, Gürsel (1990), *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*. Ankara: Gündoğan Yayınları.

Çelik, Yakup (1998), *Şubat Yolcusu (Attilâ İlhan'ın Şiiri)*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Faucoult, Michel (1992), *Hapishanenin Doğuşu*, (Çev: Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: İmge Kitabevi.

Göktepe, Cihat (2002), "Menderes Döneminde Değişimler (1950-1960)", *Genel Türk Tarihi*. C: 9, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 57-72.

Göncü, G. ve Ö. Yüksek (2002), "Bir Savaş Vardı Uzakta: Kore Savaşı Unutma Beni". *Atlas*, 113, Ağustos: 94-142.

İleri, Selim (2005), *Nâm-ı Diğer Kaptan (Attilâ İlhan'ı Dinledim). Söyleşi: Selim İleri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İlhan, Attilâ (1977), "Bir Romancının İtirafları", *Türk Dili*, C. 35, 1 Mart: 306.

İlhan, Attilâ (1978), "Roman Dedik". *Varlık*, 815, Ağustos: 24-26.

İlhan, Attilâ (1993), "İşe 'Kurtuluş Savaşı'ndan Başlamak Zorunluluğu". *Hangi Edebiyat*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 158-163.

İlhan, Attilâ (1995), *Yaraya Tuz Basmak*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Nahm, Andrew C. (1998), *Kore Tarihi ve Kültürü*. (Çev. Ali Rıza Balaman), İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Oh, Eunkyung (1994), *Türk Basınında ve Edebiyatında Kore Savaşı*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).

Özdağ, Ümit (1997), *Menderes Döneminde Ordu-Siyaset İlişkileri ve 27 Mayıs İhtilâli*. İstanbul: Boyut Yayınları.

Purut, B. ve a. Dumanlı (1995), "Attilâ İlhan ile Söyleşi: Gençliğime İhanet Etmedim". *Negatif*, Mart.

Sayılan, Nâzım Dündar (1996), Kore Harbinde Türklerle. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Seyda, Mehmet (1970), Edebiyat Dostları. İstanbul: Kitaş Yayıncılık.

Yücel, M. Serhan (2002), "Menderes Dönemi (1950-1960)", Genel Türk Tarihi. C: 9, Ankara: Yeni Türkiye.

Notlar

1 Roman, 1960 yılının Ocak-Mayıs dönemlerinde yaşanan olayları kurgulamaktadır.

2 Roman, ana izleğinde, 1960 yılı Temmuz ayında geçen olaylar kurgulanmaktadır. Zamanda geri dönüş tekniği uygulanarak, 1919 yılı Mayıs-Haziran ile Ağustos-Eylül dönemi anlatılmıştır.

3 Romanda, 1919 yılının Mayıs, 1919-1920 Aralık-Ocak arası tarihsel dönem olarak anlatılmıştır. Geri dönüş tekniği uygulanarak 1909 yılının Mayıs-Haziran aylarında yaşanan olaylar irdelenmiştir.

4 Romanda, 1940 (Eylül-Ekim), 1941 (Ağustos-Eylül) ve 1942 (Şubat-Mart ve Kasım-Aralık) yılları tarihsel perspektifle kurgulanmaktadır.

5 Romanda, 1920 yılı, İlkbahar ve Sonbahar olmak üzere iki bölümde, tarihî fon olarak anlatılmıştır.

6 Bu alıntı, seri hâlinde yayınlanan altı romanda iç kapakta not olarak geçmektedir.

7 "Batılı TV yazarlarının yaptığı gibi, benim *Yaraya Tuz Basmak* romanındaki gazeteci Ümid Ersoy tipini aldım, geliştirdim, yeni bir olayın içine soktum. Bu tip aslında *Kurtlar Sofrası* adlı romandan gelir. Ama o romanda Ümid henüz gazeteci değildir. Gazeteciliğe *Yaraya Tuz Basmak* adlı romanda başlar. Demek ki, *Paranın Kiri* dayansa dayansa *Yaraya Tuz Basmak* romanına dayanır, daha doğrusu oradaki bir gazeteye ve tipe." (*Cumhuriyet*, 27/8/1979).

8 İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından, Japonya'nın işgalinden kurtulan Kore, 38. Paralel'in kuzeyini kontrol eden Sovyetler Birliği ve güneyini kontrol eden Amerika Birleşik Devletleri'nin askerlerini çekmeleriyle birlikte bir kaos ortamına sürüklenir. Bunun sonucunda 1948 yılının Ağustos ve Eylül aylarında her birinin yasal olduğu öne sürülen iki Kore Devleti ortaya çıkmıştır (Nahm 1998: 166). Kuzey Kore, genç, Japon emperyalizmine karşı savaşan deneyimli, savaş teknikleri açısından lider Kim İl-Sung yönetiminde yükselmeye başlayınca, Güney Kore'de gerilim tırmanır (Göncü, Yüksek 2002: 103). Bu ikilik, kaçınılmaz çöküş savaşa doğru hızla yol alınmasına neden olmuştur.

Gerilimin bir sonucu olarak 25 Haziran 1950 tarihinde ilk sıcak çarpışma gerçekleşir (Oh 1994). Kuzey Kore Birlikleri Seul'un 40 km. yakınına gelirler. 29 Haziran günü Seul işgal edilir. Amerika Birleşik Devletleri, Birleşmiş Milletler Örgütü'nden yardım ister. 21 Eylül tarihinde Amerikalılar Seul'u tekrar geri alırlar.

Demokrat Parti yönetimi, General Tahsin Yazıcı komutasındaki Türk Tugayı'nı Kore'ye gönderme kararı alır. Türk Tugay'ı, 19-20 Eylül 1950 tarihinde Etimesgut'tan İskenderun'a gider. Oradan Mardin Şilebi ile yirmi bir günlük bir deniz yolculuğu sonunda 18-19-20 Ekim 1950 tarihinde Pusan Limanı'na çıkar. 10 Kasım günü cepheye hareket eder. 25 Kasım tarihinde Kunuri Savaşı'nda çembere alınır. General Tahsin Yazıcı yaralanır. Amerikan VIII. Ordusu'nu imhadan kurtarır. Çok şehit verilir. 27 Kasım-30 Kasım tarihleri Türkler için tam bir cehennem olmuştur. 6 Aralık günü yaralılarımız Tokyo'ya gönderilir. 8 Haziran 1951 tarihinde 17 subay ve erimize Silver Star Nişanı verilir.

Savaş 27 Temmuz 1953 tarihine kadar sürer. *Yaraya Tuz Basmak*, Kore Savaşları'nın yukarıda özetlediğim hemen ilk dönemini konu edinmektedir. Savaşın sonraki yılları özetlenerek, geri dönüş tekniği ile anlatılır. Üsteğmen Demir ve arkadaşları, hemen cepheye gönderilen ilk birliklerde yer almıştır. Kunuri Savaşı'nda sıcak çatışmaya girer ve yaralanarak Tokyo'ya gönderilir.

9 Tuğgeneral Tahsin Yazıcı, Albay Celâl Dora, General Mac Arthur vd.

10 Binbaşı Saffet, İkinci Tabur Komutanı Muthat Binbaşı, Yüzbaşı Cevdet, Yüzbaşı Aziz, Emir Subayı Hurşit Yüzbaşı, Üsteğmen Demir, Kara Başefendi, Kafadar Hakkı, Adil Onbaşı, Emir Eri Halil, Amerikalı Muharebe Yüzbaşısı Lorenzo, Amerikalı Ordonat Yüzbaşı Robenson vd.

ATTİLÂ İLHAN'IN İKİ ROMANINDA HALK VE HALK KÜLTÜRÜ

Nesrin Feyzioğlu

Kuvâ-yı Millîye Teşkilâtı yoluyla ülkenin kurtarılış aşamaları ve Türk aydını açısından taşıdığı mesaj; *Aynanın İçindekiler* dizisinin hemen bütün romanlarında Attilâ İlhan'ın olumladığı kahramanlar aracılığı ile edebiyat katına taşınmıştır. Söz konusu dizi içinde işgal ve kurtuluş sürecini en yoğun biçimde işleyen iki roman: *Dersaâdet'te Sabah Ezanları* ve *Allah'ın Süngüleri*'dir.

Tarihi konu alan iki romanda da yazar, sahip olduğu dünya görüşü ve düşünsel tezleri gereği, halk kültürü unsurlarını estetik düzeyde kullanmıştır. İşgal ve kurtuluş sürecindeki siyasî ve sosyal olaylar, yaşanan kültürel kriz, bireye ait ayrıntılar işlenirken sıklıkla yer verdiği halk kültürü unsurları, roman içinde adetâ "Öteki (işgal güçleri ile İstanbul'a taşınan yabancı kültür unsurları)"nin karşısına konmuş bir arındırma görevi üstlenir. İlhan, romanlarında söz konusu unsurları, ulusal kültür bileşimine sahip figürler

aracılığı ile geleneksel yapıya ait bilgilere paralel biçimde kullanır.

Attilâ İlhan'ın romanlarının temelini oluşturan düşünce, "öz kültürden hareketle tesis edilecek millî bağımsızlık" düşüncesidir. Bu tesiste üzerinde durulması gereken iki önemli şey vardır: Selçuklu/Osmanlı geleneksel kültürünü taşımak -feodal yapı, folklor bunun bir bölümünü oluşturur- ve halktan uzaklaşmamış, yabancılaşmamış, halkın kültür dairesinden ayrılmamış aydının yetişmesini sağlamak.

İlhan'ın mütareke, işgal ve kurtuluşu konu alan her iki romanının da düşünsel temelini yazarın "halk" perspektifi belirler. Siyasî, sosyal, ekonomik, tarihî mesajlar, halk kavramı çerçevesinde değerlendirilir. Nitekim yazar, Kurtuluş Savaşı'nın sebeplerini, onu hazırlayan şartları ve süreci demokratik yöntemle kurgusal düzlemde değerlendirirken, halktan kopmuş aydının, sanayileşme aşamasını gerçekleştirememiş halkın ve buna bağlı olarak millî burjuvazinin yaratılamayışının, iktisaden bağımsız olunamayışın altını çizer.

İlhan'ın Kurtuluş Savaşı tanımına bakılırsa, bu gerçek daha açık bir biçimde görülür. O, Kurtuluş Savaşı'nı "Ulusal demokratik devrimi içeren anti-emperyalist bir halk savaşı" şeklinde tanımlar. (Ağustos 1981) Tanımında üç önemli kavram dikkatleri çeker: "Ulusal demokratik devrim", "emperyalizm" ve "halk."

Dönem İmparatorluğu'nda Osmanlı ticaret burjuvazisi, gayri müslîmlerin/levantenlerin elindedir. Bu burjuva yaratılınca, "Batılı emperyalizmin kültürü, ileri kültür" olarak benimsenir. Zaman içinde "misyonerleşen" aydınların da katkısı ile "batıdan aktarma bir kültür bileşimi" kabul görüp savunulmaya başlar. (İlhan, 1986: 12-14-131/İlhan, 6.4.1982)

Aydının kompradorlaşmasına paralel, burjuva da kompradorlaşır. Buna direnecek olan ise halktır ve bu halk, henüz sanayi

aşamasını geçememiş, köylülük sınırları içinde kalmıştır. Köylülükse, emperyalizm karşısında tek başına direnemez. Bunun için halkla güç birliği yapacak, ona yön verecek bir aydın tabakasına ihtiyaç vardır. (İlhan, 1981: 98) Komprador aydın ise ülkesinin ulusal kültür bileşimini yapamamış, yabancı bir kültür bileşimini onun yerine ikâme etmiş kişidir. (İlhan, 30 Mart 1981)

Halk ve aydın arasındaki kopukluğu gidermek için liberal aydının yetişmesi gerekmektedir. İlhan, liberal aydının yetişmesini gelişmenin ilk aşamalarından biri olarak görür. Bu gerçekleştikten sonra ancak halk aydını oluşacaktır. Günümüzde bile halkı küçümseyen, burjuvaziyi küçümseyen seçkinci aydın geleneği devam etmektedir.

Aydın kompradorlaşınca halktan kopar. Aydınları halk tarafından reddedilen bir toplumda toplumu kontrol edebilmenin çok daha kolay olacağının altını çizen yazar, (30 Mart 1981) bu durumda emperyalizme uygun zeminin kolaylıkla hazırlanışına da işaret eder. Aydının halkını küçümseyip, onun kültür çevresinden çıkması, emperyalizmin hep işine yaramıştır. (6 Mayıs 1981)

İlhan her iki romanda aydını ve halkı, Kurtuluş Savaşı perspektifi ile değerlendirir. Bu başarılı diyalektik, her iki romanın da toplumsal değerini, niteliğini göstermek açısından oldukça önemlidir.

1909-1920 yılları arasını kuşatan *Dersaadet'te Sabah Ezanları*, İzmir'in işgali haberleri ile başlar. Roman, İlhan'ın diğer romanlarında olduğu gibi fikrî eserlerinin temel malzemesi üzerine kurulmuştur. Attilâ İlhan, tarihî ve kültürel birikimini bu romanda estetik düzeye aktarmıştır.

Üç büyük bölümden oluşan, ilk bakışta üç ayrı zaman dilimi içine yerleştirilmiş gibi görülen romanın zamanı geri dönüşlerle yer yer daha da genişleyip, daralabilmektedir. Her bölüm, başlığı olan bir haber belgesi ile başlayan alt bölümleri içermektedir.

İlhan, ülkenin adım adım emperyalist güçlere teslim oluşunu aydının ve halkın bu olgu karşısındaki duruşunu belgelerle de güçlendirerek sergilemektedir. Millî Mücâdele yıllarının Selânik ve İzmir'ini, aydınını, hakikatte ecnebiden farkı olmayan ancak kendini Osmanlı sayan ve İmparatorluğu çöküş sürecine getiren iş birlikçilerin işgal güçleriyle iç içe yaşayışını, çökmek üzere olan imparatorluk içindeki bireysel ve toplumsal çatışmalar eşliğinde roman kurgusu içinde işlemektedir.

Yazar, romanda geriye dönüşle 1908 Selânik'ine giderek, bir tüccar Osmanlı ailesi olan Halıcızâdeler'in çevresinde gelişen sosyal, siyasal olaylara yer verir. İlhan, Halıcızâdeler'le Osmanlı burjuvazisinin oluşum sürecini yansıtır. Oğul Abdi Bey, Osmanlı-Türk burjuvazisinin çarpık burjuvalaşma sürecinin romana taşındığı figürdür. Halıcızâdeler, geleneğe bağlı kültür yapısına sahip bir aile olmakla birlikte Müslüman tüccar baba İsmail Bey'in ticaretten sağladığı imkânlar, ailenin hayat tarzına yansımış, yeni alışkanlıklar katmıştır. Abdi Bey, yabancı okullarda okumuş, Batı tesiri ile yetişmiş "komprador aydın" tipidir. İlhan, İsmail Bey ve Abdi Bey şahsında Batı tesirinin nesil üzerindeki etkisi ve farkını da işler.

Abdi Bey, "âli tahsilini" Paris'te yapmıştır. Söz konusu tahsili sırasında İttihat ve Terakki Cemiyetinden kişilerle dostluk kurmuş, Selânik'e döndüğünde siyasete atılarak, Selânik'ten mebus seçilmiştir. Sonra mason localarına da kaydolan (İlhan, 1998: 23-25) Abdi Bey figürü ile dönemin İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin tarihsel duruşu, Jöntürklerin faaliyetleri de değerlendirilir.

Abdi'nin hem dış görünüşüyle hem de felsefesi ile yabancılaşmasını aşama aşama işleyen yazar, Tanzimat'a göndermeler yapar. "Pudra ve esans" kullanan, "avcı ceket", "külot pantolon" ve getr"leri ile dolaşan; sabah kahvaltılarında Fransızlar gibi "kahve" içip, her sofrada "şarap" bulundurulmasını şart koşan,

nişanlısı Neveser'e Fransızca kartvizit göndererek, onun "asrî" bir kadın gibi sigara içmesini isteyen Abdi Bey, dönemin komprador aydınının bütün özelliklerini üzerinde taşımaktadır.

Bireysel özellikleri, çatışmaları ile toplumsal çelişkileri, birbiriyle uyumlu olan Abdi Bey, romandaki farklı karakterlerin (Ahmet Ziya, Neveser, Münif Sabri, Karasu Efendi Rosa Mizrahi...) (1998: 55, 66, 67, 75, 104, 218...) bakış açıları ile ayrı ayrı özelliklerine dikkat çekilerek okura tanıtılır.

Romanda, yazarın roman anlayışı gereği Abdi Bey'in cinsel diyalektiği de yapılır. Onun cinselliği, bireysel diyalektiğinin önemli bir tamamlayıcısıdır. Abdi bey'in ahlâkî değerleri alışılmışın dışındadır. Hayallerini süsleyen Paris hayatında öğrendikleri ile beslediği cinselliği de yabancıdır. (1998: 50, 118, 126, 129, 131, 132...)

İlhan, Abdi Bey'in, yabancı cinselliğine karşı, Neveser ve Münif Sabri'nin şahsında bir değerler diyalektiği yapar. Yabancılaşmanın bir boyutu da İttihat ve Terakki Cemiyeti, Jöntürkler, Yeni Osmanlıların ülke sorunlarını ele alışları aracılığı ile işlenir.

Aydınlar, Tanzimat'tan beri ülke sorunlarına hep yabancı kaynaklardan çözüm aramıştır. Yeni Osmanlıları, Jöntürkleri bazen İngilizler, bazen Fransızlar bazen İtalyanlar desteklemiştir. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin kurmayları ise Almancıdır. (İlhan, 1986: 69)

Abdi Bey, yabancı kültür dairesinde olan, halkına ve kültürüne yabancılaşmış bir aydın olarak, işçileri ve Rumeli taşrasını sevmemektedir. O, ulusların çeşitliliğinden değil, ulusların halk tabakasından hoşlanmaz, onlarla bağdaşmaz.

Osmanlı'da ülke, ulusal burjuvazi tarafından tek pazar haline getirilemediği, millî burjuvazi oluşturulamadığı için ve örgütlenme cemaatler şeklinde ya da avâm-havas biçiminde gerçek-

leştiği (Hanioğlu, 1985: 613, 617) için halkçılık düşüncesinden vazgeçilmiş, Batı'nın seçkinci teorileri dikkate alınmıştır.

İlhan, "toplumun gelişme aşamaları içinde oluşmamış halk yığınlarının bilinçli ve etkin çabasıyla yürütülmemiş verim ve reform çabalarının sadece yüzeyde kaldığını, yüzeyde kalan çabalarınsa uzun süre verimli olmadığını" (İlhan, 1975: 268) belirtir. Çünkü İlhan'ın sahip olduğu siyasî düşünce gereği, alt yapıdaki üretimsel dönüşüm gerçekleştirilirken, bir yandan da üst yapıda kültürel devrim atılımları yapılmalıdır.

Yazar, romana taşıdığı farklı kültürlere imparatorluk içindeki yoğunluklarına paralel bir yer verir. Halk kültürü unsurları, Osmanlıya ait olan geleneksel yapı içinde Osmanlı aileleri ve bazı karakterlerin çevresinde toplumsal gerçekliklerine uygun biçimde yer almaktadır. Geçmişi, gelenekseli (işgal öncesini) geleneksele ait kültürü, bunu temsil eden figürlerle romana taşır.

Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda Ahmet Ziya ve Neveser'in yetişmelerinde/çocukluk dönemlerinde etkili olan, yazarın ulusal kültür bileşimi tanımının, sentezinin içeriğinin bir parçasını oluşturan Osmanlı/Selçuk kültürü Hamınne, Baba Köse İsmail Bey, Halıcızâde Yalısı'nın emektarı Mercimek Nine gibi figürler aracılığı ile işlenir. Söz konusu kişiler, roman içinde bu kültürün en önemli temsilcileridir.

Neveser'in çocukluğu, "zıt iki kültürün kavşağında" (İlhan, 1998: 180) geçer: Hamınne (geleneksel)'nin ve Schwester Magda (batı)'nın. Yazar her iki figürü mâzi ve âti olarak karşılar. Schwester Magda'dan "Alman çörekleri yemeyi, Batılı bir genç kız gibi giyinip, davranmayı, Schiller ve Hölderlin'in şiirlerini", Schubert ve Beethoven dinlemeyi, (1998: 61-62-63) öğrenen Neveser'de, çocukluk yıllarının Bavyera bebekleri ve "Hamınnesi'nin doksan dokuzluk tesbihi" ile kedisi "kınalı sarman"ının izleri bir aradadır. (1998: 178)

Haminne ona "Arnavutluk içlerinden nal şıkırtıları, piştov gümbürtüleriyle yüklü eşkıya masallarını, ... Kısâs-ı Enbiyâ ve Tevârih-i Hülefâ" eserinden, Ashâb-ı Kehf, Hüdhüd Kuşu, Hazret-i Süleyman, Sabâ Melikesi Belkıs (1998: 180) parçalarını nakletmiştir.

Neveser, Haminnesi'nin "Acem Seccâdesinin çiçek bahçesinde yatsıyı kılışını (1998: 180), Ramazan davulları yankılanırken "Haminnesi'nin teravihten uzayıp giden duaları ile sahuru bekleyişini hep hatırlar. (1998: 181) Bunlar, onun Müslüman, geleneksel tarafını hazırlamıştır.

Yazar, sentezinin bir parçası olan, Osmanlı/Selçuk kültürünü, Neveser üzerinden okura ulaştırır. Bunun üzerine ilave olunan yanlış batılılığın tarihî açıklamasını da yine Neveser aracılığı ile romana taşır. Neveser, söylese de söylemese de içindeki Müslümanlıkla, dışındaki frenkliğin tedirginliğini yaşamaktadır. (1998: 181)

Dersaadet'teki ezanlara, Hamzabey Câmi-i Şerîfi'nden dinlediği çocukluk ezanları karışınca, içindeki çelişkiyi çözümleyecek, "harbin bitmediğini, gayr-ı muayyen bir zemine intikal ettiğini; kan ve vahşetle tehdit eden tasavvur ve niyetlerin Türk'ün mevcudiyetini ortadan kaldıramayacağı" gerçeğini fark ederek, millî bilince ulaşacaktır.

Romanın diğer önemli kahramanı Ahmet Ziya da Neveser'inkine benzeyen bir kültürel süreçten geçer. İlhan, bu figürle Yahudi sosyalizmi olarak ithal edilen beynelmilelci sosyalizmin, yanlışlıklarla doluluğunu ve ulusalcı sosyalizmin gerekliliğini Osmanlıdaki işçi hareketleri eşliğinde romana taşır. Ahmet Ziya'da Selânik ve Almanya'da edindiği beynelmilelci sosyalist fikirlerle Haminnesi'nin Selânik çocukluk çağrışımları bir aradadır. Haminne'nin dualarını hep hatırlar. Haminne'nin gavur kızlarına takılması sayesinde hayatına giren kadınları tahlil etme imkânını bulur. Ahmet Ziya'nın yetişmesinde de Haminne ara-

cılığıyla taşınan geleneksel kültür oldukça etkilidir. Seneler sonra Haminnesi'ne hak verecek ve çıktığı kızların, çalıştığı şirketlerin yabancı olduğunu fark edecektir. Hatta düşünce dünyası da aydınlanacak "...yoksa başından beri hep yanlış tarafta mı durduk" (İlhan, 1988: 349) dedirterek bir muhasebe yapmasını ve Neveser'de olduğu gibi, kendilerine ve ülkenin şartlarına uygun bir kültür sentezine ulaşmasını sağlayacaktır.

Geleneksel Osmanlı ailesinin emektar tipi Mercimek Nine şahsında, Osmanlı yemek kültürü romana taşınır. "Bir ülkenin mutfağının önce saraylarda zenginleşip zamanla konaklara, oradan da halk tabanına yayıldığını (İlhan, 1981: 30) belirten yazar, söz konusu süreci, hamur işlerinde usta olan Hamınne'nin, açtığı cigara kâğıdı yufkalardan yaptığı duyulmamış yemekler ve "gerden tatlısı", "sarığı burma", "dilber dudağı", "bülbül yuvası" gibi tatlılarla (1998: 231) Halıcızadeler'in mutfağından yansıtır.

Aydın ve Kurtuluş Savaşı ilgisi ile romanda diyalektiği yapılan halka ait kültürel unsurlar da yazarın "ulusal kültür bileşimi"nin temeli olarak romandaki yerini alır.

Yazarın tezlerini taşıdığı karakterlerin yetişmelerinde ve yeni karşısındaki duruşlarını belirlemede etkili olan kültürel unsurların en önemli kısmını halk kültürü unsurlarının oluşturduğu görülmektedir.

Ramazan ve ramazan gelenekleri, hıdrellez, atasözleri ve deyimler, gelenekler, sahne ve sahne tipleri bu unsurlar arasında sayılabileceklerdir.

Ramazan ve ramazan gelenekleri İlhan'ın hemen her romanında toplumsal gerçekliğiyle yer almaktadır. Neredeyse bir zaman leit motivi gibi kullanılan ramazan, cami ve ezan motiflerine paralel bir yoğunlukta olup, öncelikle Müslüman Osmanlının bir dışa vurumudur. Yazar, herhangi bir zaman ifadesi yerine ramazanı seçer. Abdi Bey'in evliliği bahsinde, Neveser'e ait çiz-

giler, Abdi Bey'in kültürel yabancılığının tersine geleneksel motiflerle verilir.. Neveser'in hayatına ait kesitler, kış sabahlarında, "semavî bir bulut hâlinde dağılan Hamzabey Camii'nin ezanları, yaz akşamlarında Haminne'nin sihirli itiraflar gibi büyüyen dua fısıltılarına karışan ramazan davulunun kalabalık yankıları", anlamlı içerikleri ile romana taşınır. "... yıllar geçmiş Neveser oruç tutmaya başlamıştır." (1998: 180-181) Bunlar Neveser'in içindeki Müslümanlığın ifadeleridir.

Zaman ifadelerinden diğeri, hıdrellezdir. Hıdırellez, Ahmet Ziya' ve Neveser'in çocukluk çağrışımları ile romana taşınır. Neveser, "On sekiz yaşına Hıdırellez'de basmıştır. (1998: 74, 192) "Rumî Mart'ın üç dokuzunu halk kötü bellemiştir: dokuzu, on dokuzu, yirmi dokuzu; o günler ya fırtına bekler, ya soğuk..."(1998: 168) gibi halk takvimine ait anlayışlar, Ahmet Ziya'nın çağrışımları ile romana yansır. Söz konusu folklorik zaman ifadeleri, işgal öncesine, bağımsızlık günlerine dair toplumsal dinamiklerdir. Yazar, bu zamanları özlem yüklü ifadelerle kahramanların çocukluklarından kalmışlıkla edebiyat katına taşır.

İşgalle birlikte siyasî ve iktisadî açıdan değişen İstanbul'un eğlence dünyası ve eğlence alışkanlıkları da bu değişimden etkilenir. Geleneksel Osmanlı eğlence anlayışına, Batılı eğlence biçim ve anlayışları katılır. Romanda Pembe Niko, Bilezikli Kalyopi (1998: 327) gibi sahne tiplerine tesadüf edilmektedir. Yarı çengi yarı modern özellikler taşıyan bu temsil tipleri, Metin And'ın isimlendirdiği "Köçek", "Tavşan", tipleriyle (And, 1969: 61) uyumludur. Temeli Tanzimat"a dayanan batılı tesirin sahne ve sahne tipleri üzerindeki etkisini göstermesi bakımından önemlidir. Bundan başka geleneksel Türk Tiyatrosu izleri de görülmektedir. Yazar Abdi Bey'in fizikî tasvirini yaparken "Bebe Ruhi" sıfatına başvurur. (1998: 184, 218)

Toplumsallıkla en ilintili olan halk bilim unsurlarından atasözleri, yazarın ironik üslûbunun en güçlü pekiştireçleri olarak kullanılmıştır. Neveser ve Abdi Bey'in evliliğini onaylamayan Hamınne "...davul dengi dengine vuruyor. Birbirinizin küvfü değilsiniz." demektedir. Bundan başka "Zırva te'vil götürmez.", "...su testisi su yolunda kırılır.", "Perşembenin gelişi Çarşambadan bellidir." (1998: 258-259), "... düşenin dostu olmaz." (1998: 265), "Kurt bulanık havayı sever." (1998: 323) gibi çoğu, yazarın aydın tipi, yarı Osmanlı ve mandacılara eleştirel bakışının tamamlayıcıları gibi girmiş romanın dokusuna.

Romanda bazı deyimlere de rastlanmaktadır. Yanlış Batılılaşmanın dış görünüşe çarpık yansıması "...ne zaman sırtına fırak giyse, başındaki festen utanır; münasibi pırıl pırıl bir silindir şapka bunun ama nerde onda o cesaret: geceyi istese de istemese de altı kaval üstü şişhane geçirecek." (1998: 331) deyimi ile ifade edilir.

Romanda bazı gelenekler ve bunlara bağlı inanışlar da dikkat çekmektedir. Neveser, görücü usûlü ile evlenecektir. (1998: 184) "Köse İsmail Bey nikâhtan önce görüşmelerini istemez. Bunu uğursuzluk sayar. Neveser'e nazarlanmaması için Mercimek Nine tarafından tütsü yapılır." (1998: 187)

Söz konusu unsurların *Dersaadet'te Sabah Ezanları* içindeki yoğunluğu, yazarın ulusallık, ulusal kültür bileşimi, aydının halka öncülüğü fikirlerine paralel olup, ancak yazarın olumladığı kişiler aracılığı ile romana taşınmıştır ve bu unsurlar, adeta halktan kopuk, komprador aydın tipi ve onun aracılığı ile aktarılan yanlış batılılaşmanın, işgal güçleri ile gelen emperyalizmin roman içindeki en güçlü karşıtı, anti-tezi arındırıcıları olarak işlenmiştir.

Bu kültürel unsurlar, genellikle kahramanların çocukluk dönemlerine dönüşleriyle hâle taşınarak bunlar aracılığı ile ulusallık, bağımsızlık kavramları ve içeriklerinin altı çizilir, diri tutu-

lur. Kahramanların yetişmelerinde önemli rol oynayan, kültürel unsurlar, yaşantılarının ilerleyen dönemlerinde siyasî ve kültürel şartları gereği karşılaştıkları yeni karşısında, önemli uyaranlar işlevi görecektir.

İşgale hatta, savaşa rağmen gelenekler, yaşamaya devam etmektedir. Bunlar, tıpkı roman içinde yazarın yorumladığı gibi "mülkün hâlâ gerçek sahiplerinin elinde olduğunu" (1998: 308) gösteren temel unsurlar arasındadır.

İstanbul'un işgali ve Kurtuluş Savaşı sürecini anlatan *Allah'ın Süngüleri* romanı da İlhan'ın belgelere dayalı kurguladığı bir tarihî romandır. Savaşın ve çöken bir imparatorluktan yeni bir devlet kurmanın bütün aşamaları ve böylece ulus-devlet fikri edebiyat katına taşınmıştır.

Romanda temel tarihî tez olan kurtuluş ve yeninin inşası için ulusal burjuvazisini yaratamamış Osmanlıdan ulusal bir devlet kurma görevini, sivil ve asker bürokratlar, aydınlar ve eşraf üstlenmiştir. Mustafa Kemal tarafından Kuvâ-yı Millîye olarak adlandırılan bu bileşim ve hareket, Emperyalist mercekten, 4 Mayıs 1920 tarihli *Chicago Daily Tribune* gazetesinde çıkan haberle "Kemalistlerin lideri... bu hareket bir halk hareketidir, onun desteği olmasa hareket ölür" (İlhan, 2002: 287-288) şeklinde yansır.

Mustafa Kemal'in Kurtuluş Savaşı'nı gerçekleştirirken ve yeni devleti kurarken bütün tabakalarından yararlandığı, tek amaç etrafında birleştirdiği halkın savaş ve kurtuluş karşısındaki her türlü duruşu, (desteği, direnişi, isyanı, yoksulluğu, yalnızlığı, köylülüğü...) İlhan tarafından romanın imkânları içinde değerlendirilmiştir. Yazar, romanda, Kurtuluş Savaşı'nda halkın rolü, katkısı ve konumunun toplumsal diyalektiğini (sosyal, kültürel, ekonomik, tarihî açıdan) farklı bakış açılarına sahip farklı sınıfların önde gelen temsilcileri aracılığı ile yapar.

Yazarın olumlu kahramanı Ahmet Ziya ve eşi Dr. Melek; Osmanlı padişahlarının başını çekeceği bir direnişten umutsuzdurlar. Onlar "asıl kurtuluşun Osmanlı proleteryasınının ayaklanmasıyla gerçekleşebileceğini" (İlhan, 1998: 285) savunurlar. Anadolu hareketini benimsememektedirler. Bu, beynelmilelci sosyalist yaklaşımdır. Bu görüşün roman içindeki en güçlü karşıtı, Münif Sabri'nin bakış açısı ile verilir. O, Teşkilât-ı Mahsûsa'da çalıştığı için beynelmilel sosyalizm düşüncelerinden vazgeçmiş, uzaklaşmıştır. Yazar, bu vesile ile beynelmilel ulusalcı sosyalizmin tarihî değerlendirmesini iki figür aracılığı ile gerçekleştirir.

Münif Sabri, Osmanlı amelesinin sayıca sınırlı olduğunu bilmekte ve "düvel-i muazzamaya kafa tutmak durumunda olan" (1998: 285-286) bir ülkenin ancak daha kalabalık bir toplulukla yani "Kuvâ-yı Millîye'nin şümullü bir ittifak hâlinde tevhidiyle" (1998: 286) badirenin atlatabileceğine inandığını söyleyerek halk kuvvetine işaret etmektedir.

Romanda sık sık farklı bakış açılarından, kurtuluş ve tam bağımsızlık için halk kuvvetine vurgu yapılır. Mustafa Kemal, Kurtuluş Savaşı'nda Millî Mücâdele cephesini örgütlerken bütün grupları değerlendirmiştir. O, "İdeal bir cunta ortamı varken, yapmaz, kendisi de istifa ederek sivil olur. Kongrelerden delegeleri toplar, muhteşem bir halk hareketini gerçekleştirir." (İlhan, 2004)

İlhan, Mustafa Kemal'in devrimciliğini belirlerken halka yaklaşımını ölçü alır. İttihat ve Terakki'nin tutumu ile karşıtlıklarını gösterir. İttihat ve Terakki'nin Bonapartism'le Blangui'nin sivil darbeciliğini özünde kaynaştıran devrimciliğinin karşısına, Mustafa Kemal'in daha çok konsey, şura, halk kurulu anlayışına yatkın bir halk devrimcisi kavramını yerleştirir. Kemal'in bu sebeple devrimini merkezi bir örgütle değil, kongrelerle geliştirdiğini söyler. Bu halkla birlik siyasî eylemin uzantılarını uzun süre

kongre ve meclislerin komutasında hareket eden halk milisleri oluşturmuştur. Yazara göre bu, İttihatçı ile müdâfaa-i hukûk devrimcisi arasındaki temel farkı gösterir. Atatürk devrimciliği bir cunta ya da komita devrimciliği olan ittihatçılığı aşmış, halkla kaynaşmayı olanakları oranında denemiş bir yeni devrimcilik aşamasıdır (İlhan, 17 Mayıs 1974). Kuruluşu ve ardından yeninin inşasını gerçekleştiren bu aşamanın devamında, ulusal kültür bileşimini oluşturmak gelmektedir.

İlhan, Batı'nın kendi ulusal kültür bileşimini yaparken skolastik dönemlerinden gelme ulusal görenek ve geleneklerini atmayıp, aksine onları aklın ışığında değerlendirerek kullandığını (Aksoy, 17 Ocak 1977) belirtir. Ancak O, "geçmişten getirileni değerlendirme konusunda Kemal Tahir gibi hareket eden yazarlara katılmamaktadır. O, Batı'dan kültür emperyalizmi olarak üstümüze çöken üst yapı kopyacılığına karşı, doğrudan doğruya halkla bağlantılı olmayı ulusal ve yeni bileşim için yeterli bulmaz. Çünkü halktaki görenek ve gelenek yapısı toplumsal gelişim icabı, geçmiş bir alt yapının geç kalmış bir görüntüsüdür ve bu görüntü, bir metot olmaktan ziyade bir malzemedir. Bu malzeme Cartesien düşünce ve bunun getirdiği positiviste kafa doğrultusunda değerlendirilmelidir. Yapılması gereken, geçmiş alt yapılardan halkta kalmış ulusal malzemeyi alarak yeni alt yapının istek ve özlemlerine uygun olarak bilimsel yöntemlerle değerlendirmek sureti ile ulusal bir bileşime gitmektir." (Yavuz, Ekim 1972)

Attilâ İlhan, Ulusal demokratik bir kültür bileşimi oluştururken, aristokrat/saray kültürünü yani Selçuk/Osmanlı sentezini tümüyle yok sayarak, yerine folkloru yani aynı sentezin diğer yarısını koymanın yanlışlığına dikkat çeker... Bunun Cumhuriyet aydınını da yanlışa sürüklediğini belirtir. (İlhan, 18 Mart 1982)

Ulusal kültür bileşimi için sunduğu reçetenin bir parçası da sanat ve sanatkârın sorumluluğu ile ilgilidir. Halk yığınlarına yayılabilmenin yolunun, Marks'tan alıntıladığı "yığınların dünyayı değiştirirken kendilerinin de değişebileceği" düşüncesinden hareketle, halkla diyalog kurabilmenin doğasal, toplumsal, bireysel çelişkilerin derinlemesine ele alınıp işlenmesi ile doğa, toplum ve insan üçgeninin diyalektiğinin estetiğe yedirilmesi suretiyle gerçekleşeceği (Okul, 30 Mayıs 1981) kanaatindedir. İlhan için feodal kültür içinde yer alan ümmet kültürü, burjuva kültürü içinde karşıt bir öğe gibi varlığını sürdürerek katkısını yapar ama tek başına yabancı ulusal kültürle baş edemez. Folklor, emperyalizm toplum düzenini alt üst edene kadar iç ve kapalı halk topluluklarının özünü korumak için bir dayanak olabilir fakat sonra kaybolup gitmeye mahkûmdur.

Attilâ İlhan'a göre; Türkiye'de olduğu kadar hiçbir ülkede folklor düşkünlüğüne rastlanmaz. O, aslında derebeylik ve aşiret göçebeliği temellerine dayandığını söylediği folklorun devamlılığının devlet eliyle taşındığı düşüncesindedir. Batılı ülkelerle karşılaştırarak, onların ulusallaşma aşamalarını sağlıklı biçimde gerçekleştirdikleri için bu ülkelerde kırsaldan göçenlerin kendi alışkanlıklarını, kültürlerini devam ettirmek yerine bir şehir hayatı ve şehir kültürü bulduklarını, yeni kentsel ölçüler edindiklerini söyler. Ulusal kültürün önemli bir parçası olan folkloru "ulusallaşma", "kentleşme" kavramları çerçevesinde değerlendirir. Ulusal kültür, toplumların toplum bilimsel olarak ulus aşamasında ulaştıkları kültür biçimidir. (İlhan, 1981: 68) Ayrıca ülkemizde folklorun Müdâfaa-i Hukûk halkçılığının estetik belirtisi olarak kabul edildiğini de ekler.

Attilâ İlhan, *Allah'ın Süngüleri*'nde "geniş halk yığınlarıyla diyalog kurma"nın gerekliliğini bir işgal ve savaş ortamı içinde romana taşıyarak, roman kahramanlarının temsil ettikleri sınıfın perspektifinden yansıtır.

Romanın en önemli, aynı zamanda gerçek tarihî kişiliği Mustafa Kemal'in halkla birlikteliği, halkı değerlendirişi roman boyunca farklı açılardan, çeşitli belgelerle okura sunulur. (İlhan, 2002: 154-155-161) O, halk desteğini, onunla birlikte hareket etmenin gerekliliğini bilmektedir. Zira Amasya'da halkla ilk karşılaştığı zaman, onlardan beklediği ümidi, coşkuyu görür. Askerlikten istifa ederek sivil olur ve aralarındaki mesafeyi daraltır. Eşraf ve din adamları da dahil olmak üzere halkı tek bir kutsal amaç etrafında toplamayı başarır. Yakup Kadri bu birlikteliği, "... on dört milyonluk perişan bir insan sürüsünün bir tek adamın, bir idam mahkûmunun şuurunda ve iradesinde birleşip bir müttehit ve müteffekkir kütle haline geldiği" ifadeleri ile verir. (Enginün, 1991: 89)

Mustafa Kemal, milletin etkinliğini de; "meclis nazariye değil, hakikattir, hakikatlerin en büyüğüdür; orduyu yaratacak olan, elbette millet; fakat millete niyâbeten, Meclis'dir..." cümleleri ile çizecektir. (2002: 67, 158)

İlhan, halkın mebusları karşılayışını "şehirden savruk ve dağınık bir karşılayıcı kalabalığı oluyor:... Siyah astragan kalpaklı avcı ceketli, külot pantolonlu Kuvâ-yı Millîyeciler; çarığı yırtık, külahı sarkmış, bıyıkları duman duman, başı bozuk, ahali; başta Müftü Börekçizade Rıfat Efendi olmak üzürü sünnet-i şerif üzerine kesilmiş, Müslüman bıyık ve sakallar, cübbe ve sarıklıların mehabeti ile, hemen dikkati çeken, din adamları... eşkin ya da tırıs bozkır atlarında 'pür heyecan' atlılar... (2002: 196) şeklinde tasvir ettikten sonra bu birlikteliği, "nihayet karşılayıcılar gelenlere kavuştular... kimisi arabasından kimisi atından iniyor; yayalar, yayalara ilerliyor: bazıları el sıkışıyor, bazıları kucaklaşıyor; atlı karşılayıcılardan birkaçı havaya bir iki el ateş etmesin mi? Silah sesleri âdeta, bu şenlikli buluşmanın, nasıl bir geleceğe hazırlandığını haber veriyor" şeklinde ifade ederek pekiştirir. (2002: 137) İlhan, meclis-halk ilişkisini, "meclisin halk demek

olduğunu...” romandaki yabancı basın temsilcilerinin diyalogu ile de belirler. (2002: 146)

Allah'ın Sürgünleri'nde halkın, hemen bütün yönleri, sınıfsal ve toplumsal çatışmaları ile birlikte romana taşındığını belirtmiştik. Bunlardan biri olan aydın halk ilişkisi, İstanbul'dan Anadolu'ya geçen aydınlarla işlenir. “Çocuklar demiryolu ile geçen aydınları taşıyan drezinlerin arkalarından koşarlar. Çünkü onlar için yabancılarla yüklü, dört beş drezinin böyle akıp geçtiği her vakit görülmüş bir şey” (2002: 91) değildir. *Allah'ın Süngüleri'nde* aydının halka mesafesi en çok Halide Edip'le taşınır. Yazar Halide Edip aracılığı ile o dönemde Anadolu'daki rahibe trafiğini de kurgusuna yerleştirir. Edip ve iki Amerikalı dostu “çocuklarının, ecnebiye tahsile gönderilmesi bahsinde, yardımlar” ilgisi ile okura sunulur. (2002: 274, 344) Her iki kadın gerçekte “misyoner” olup “ABD yardım heyetine” mensuptur. (2002: 273/Şafak, 2003: 59)

Yine romanda Halide Edip'in geriye dönüşü ile Dersaadet'teki son günlerinde Câmi Bey'le buluşmak üzere Üsküdar İskelesi'ne gidişi aktarılırken; aydın ve halk arasındaki mesafeye işaret edilir. “Halide Hanım hınca hınç iskele büfesinden bir paket tütün, biraz sigara, biraz da şam fıstığı alarak, vapura biner”. “Deniz penceresi önünde oturan bir genç kızın Darülfünûn talebelerinden biri” olma şüphesi vardır, tanınmaması gerekmektedir... Bu sebeple “halktan bir kadın gibi tütün paketini üzerine vurarak açacak, sigara sarmaya başlayacaktır; için için halk kadınlarını ne kadar iyi taklit edebildiğini düşünerek... Bir başkası olduğu kanaatini güçlendirmek için sigarasını içer içmez külahını açar ve fıstık atıştırmaya başlar hem de görgüsüz bir kadın gibi, kabuklarını tüküre tüküre...” (2002: 95) Halide Edip, Amerikan Kız Koleji'nden mezun nadir Türk kızlarından biri olup, münevver bir kadın; Garp müfkûresine hayrandır. (2002:

250) O, bu özellikleri ile halk kadınının roman içindeki en güçlü karşıtıdır.

Kuşçalı köyünde konağını, konağındaki selamlığı telgrafhaneye çeviren Süleyman Ağa, "yüzünde halkın iyimser hoşnutluğunu taşıyan" (2002: 51) Kuvâ-yı Millîye'nin yanında olup ona destek sağlayan ağayı temsil etmektedir.

Halka ait diğer birimler; Tek Gözlü İsmail (2002: 56-57) Kuvâ-yı Millîyeci Aslan Kaptan ve çetesi, Demirci Efe (S. 56), Kaymakam Hüsrev Bey (S. 58), Gebze Kaymakamı Hamdi Namık Bey (S. 62) gibi millî direnişçiler"... sünnet-i şerife üzere kırpılmış bıyıkları, yağlı fesleri, katmerli enseleriyle kasaba eşrafı, sarığı ve sakalı tozlu, cübbeleri uzun, ulemâ, ince ve altın çerçeveli sıkma gözlükleriyle İstanbullu münevverân..."(2002: 171) Kurtuluş Savaşı içinde toplumsal diyalektikleri ile yer alırlar.

Yazar siyasî kurtuluş tezlerinden biri olan ve halkın amele sınıfını temsil eden işçi hareketleri ve sosyalizm düşüncesini, Ahmet Ziya figürü aracılığı ile değerlendirir. İşgal ve kurtuluş sürecinde önce beynelmilelci sosyalist olan, sonra ülkenin gerçeklerini fark ederek ulusalcı sosyalistliğe geçişi okura gösterilen Ahmet Ziya aracılığı ile yazar, Osmanlı Sosyalizmini, Berlin, Ankara ve Moskova çerçevesinde değerlendirir. Ahmet Ziya ve Binbaşı Hocazâde Salih Bey diyalogu ile yanlışlara işaret edilir. Ahmet Ziya "Berlin'de ameliydik biz, yani şehirli: Ankara'da köylüyüz!... galiba Moskovada da!" (2002: 546-547) diyecek, Baytar Salih Bey, "Şu haline bir bak! Çivili kar bastonu, Tyroll şapkası, golf pantolon ve meşin palto, seni yanımda gören bilahare aynı şeyi soruyor.-... Kimdir bu ecnebi?" (2002: 547) şeklindeki sorularıyla ondaki yanlışlığa, tutarsızlığa dikkat çekecektir. İlhan, "Osmanlı amelesi ile Osmanlı münevveri" arasındaki mahiyet farkını" (2002: 294), "memleket hâl-i işgalde, Yunan taarruzu gerçekleşmişken Osmanlı liberali ile sosyalistinin aynı

lüks otelin lobisinden aperatif alışlarını" (2002: 295) ironik bir biçimde Ahmet Ziya'nın muhasabeleri ile edebiyat katına taşıyarak sorgulayacaktır.

Ahmet Ziya, romanda geçmişin ve bağımsızlık günlerinin de taşıyıcısıdır. Fırkadan çıkıp Divan Yolu'na geçişinde "eskiye ait kareler canlanacak", hiçbir şeyin değişmediğini, her şeyin bıraktığı gibi durduğunu, kimbilir hangi tarihten burnunda kalan ağır tömbeki ve demli çay kokuları, Küçüksu ve Dersaadeti'ni, masanın birinde atılı verilmiş *Peyâm-ı Sabah, Alemdar,* ile *Ortam* vs. günlük gazeteleri... Kıraathanenin Ferahnâk adına taşıdığı (2002: 79. 80. 131) O, eski yıllardan kalma ve yalnızca onun seçebileceği hayalleri hatırlayacaktır. (2002: 384-385) O, "... seyyar parmaklıklarında pırıl pırıl zilleri, fistolu pul pul ışıltılarıyla Rum çengi Pedimu, mendili omzunda sopası elinde, fesi yırtık meddah Hulûsi" gibi herhangi bir "arife ve bayram gecesinden unutulan (2002: 384-385) bağımsızlık günlerine ait geleneksel kesitleri de romana taşır.

İlhan işgal İstanbulu'nun eğlence kültürü ve eğlence merkezlerinin değişen çehresini farklı figürlerle romana taşırken, Batı tarzı pastanelerin önem kazanması ile gelenekselin yerini yeniye bırakmasının tarihî değerlendirmelerini de yapar.

Allah'ın Süngüleri'nde halk, toplumsal gerçeklik gereği bir de emperyalist güçler, 'öteki'nin yanında yer alan halifeye ve padişaha sadık olan, Kuvâ-yı Millîye'ye itimat etmeyip onları Bolşeviklikle suçlayan Yozgat havalisinde Ankara'ya karşı ayaklanan telgraf tellerini kesip (2002: 195-197) Şeyhülislamın Kuvâ-yı Millîye aleyhine fetvasını dağıtan işbirlikçiler olarak görülür. (2002: 191)

Bundan başka halk romana İlhan'ın ulusallaşma ve millî burjuvazinin yaratılması ile ilgili tezleri doğrultusunda statik, köylü kalabalığı, yığın olarak da yansımaktadır.

Kimi zaman bir "camiin servilerinin beklediği kapısı önünde, çoğu yaşlı kimisi fesli, kimisi çarıklı, çoğu sakallı ve cübbeli bir namaz kalabalığı" (2002: 153), kimi zaman "kolları sıvalı başı takkeli... ihtiyarlar", çeşme başında "su sırası bekleyen köylü kızlar", "yel yepelek siyah çarşaflı kadınlar", "çoluk çocuk" şeklinde sanki sadece bir dekoratif unsurdan mürekkepmiş gibi görülmektedir. Halkın bu kısmına ait tasvirler, daha çok Karaoğlan Çarşısı, Köhne ve Yukarı Rahmanlı köyü çevresinde romana taşınır. Erzakını tedarik etmiş, lamba şişesi ve yiyecek ihtiyaçlarını gidererek eşeklerine binmiş, ya da kağnılarıyla köylerinin yolunu tutmuş, işgal ve kurtuluş sürecinin bütün yoksulluğunu, biteviyeliğini, yalnızlığını gösteren renkli karelerdir bunlar.

İlhan'ın, *Allah'ın Süngüleri*'nde de atasözleri ve türküleri ana fikre uygun, mesajı tamamlayacak bir şekilde kullandığı görülür. "Merhamet ızharı hasım tarafından zafiyet telakki edilir", (2002: 256), "Dinsizin hakkından imansız gelir." (2002: 410), "Ya devlet başa ya kuzgun leşe." (2002: 455), "Akılla müterafık olmayan zekâ tahripkârdır." (2002: 87) gibi atasözleri yazar anlatıcının dikkati ile romana taşınır. Romanda halk kültürü unsurları, özellikle Mustafa Kemal merkezli kullanılmıştır. Ramazan, hıdırellez, Mustafa Kemal'in geçmişine ait çizgiler arasında yer alır. Emine ile Mustafa Kemal'in Yüksek Kahve'de buluşma zamanı ramazanın yaza tesadüf ettiği yıl gerçekleşir. (2002: 70), "Kanlıca Koyu'nda akşamüstü sandal sefaları... Küçüksu'da Hıdırellez teferrüçü," (2002: 346) tahassürle anılan, gerçeklere hiç uymayan, bağımsızlık günlerine ait bir kesittir. Mustafa Kemal'in aristokrat zevklerinin yanında halka yakınlığını, gösteren ve daha çok kişisel tasvirlerde gördüğümüz unsurlar dikkat çekmektedir. Mustafa Kemal sıkça rüya görür, bu rüyaların etkisinde kalır, onları yorumlar. (2002: 247, 254, 316, 317, 513...) Mustafa Kemal, "yağlı fasulye, pilav ve hoşafla yetinir," (2002: 509), mutadı gereği yoğurda kara ekmek doğ-

rayıp yer. Onunla ilgili en belirgin leit motiv bir türkü parçası, aynı zamanda bir bölüm adı olan, "Manastır'ın ortasında vardır bir havuz", elden çıkan Rumeli topraklarına özlemi ifade etmektedir.

İlhan'ın her iki romanında da aydının, halkın Kurtuluş Savaşı içindeki her türlü varlığını sınıfsal, doğasal ve toplumsal diyalektikleri ile işlediği, "Osmanlı kültür bileşiminin içeriğine ve halk kültürü unsurlarına yaslanarak halk yığınlarıyla diyalog kurma"yı (Kaya, 4 Aralık 1982) ve halkla bütünleşmeyi estetik düzeyde gerçekleştirdiği görülmektedir.

Kaynakça

Aksoy, Alper (17 Ocak 1977), "Bir Solcunun İtirafları", *Devlet*.

And, Metin (1969) *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Ankara: İnkılâp Kitabevi.

Enginün, İnci (1991) "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Atatürk" *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 2. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Hanioğlu, M. Şükrü (1985) *Bir Siyasî Örgüt Olarak Osmanlı İttihad ve Terakki Cemiyeti ve Jöntürklük (1889-1902)* 1. cilt, İstanbul, İletişim Yayınları

İlhan, Attilâ (6.4.1982) *Milliyet*.

İlhan, Attilâ (18 Mart 1982) *Milliyet Aktüalite*.

İlhan, Attilâ (17 Mayıs 1974) "Sanatçılar ve Cumhuriyet", *Cumhuriyet*.

İlhan, Attilâ (1981) *Hangi Atatürk*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

İlhan, Attilâ (1975) *Faşizmin Ayak İzleri*, Ankara, Bilgi Yayınevi.

İlhan, Attilâ (1986) *Ulusal Kültür Savaşı*, İstanbul: Bilgi Yayınevi.

İlhan, Attilâ (1998) *Dersaadet'te Sabah Ezanları*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

İlhan, Attilâ (2002) *Allah'ın Süngüleri*, Ankara: İş Kültür Yayınları.

İlhan, Attilâ (30 Mart-5 Nisan 1981) "Attilâ İlhan Türk Aydını Hâlâ Tanzimatçı", *Yankı*.

İsimsiz, (Ağustos 1985) *Dönemeç*.

Kaya, İ. Güven (4 Aralık 1982) "Attilâ İlhan'la Roman Üstüne Söyleşi", *Tan*.

Mumcu, Uğur (6 Mayıs 1981) "Attilâ İlhan'la Söyleşi (2) Komprador Aydın Ulusal Kültür Bileşimini Yapamamış Kişidir", *Cumhuriyet*.

Okul, Latif (30 Mayıs 1981) "Roman Tartışması Kıran Kırana Eleştiri", *Cumhuriyet*.

Şafak, Nurdan (2003), *Osmanlı-Amerikan İlişkileri*, İstanbul: Osmanlı Araştırmaları Vakfı Yayınları.

Yavuz, Hilmi (Ekim 1972) "Attilâ İlhan'la", *Varlık*.

Genel Kaynaklar

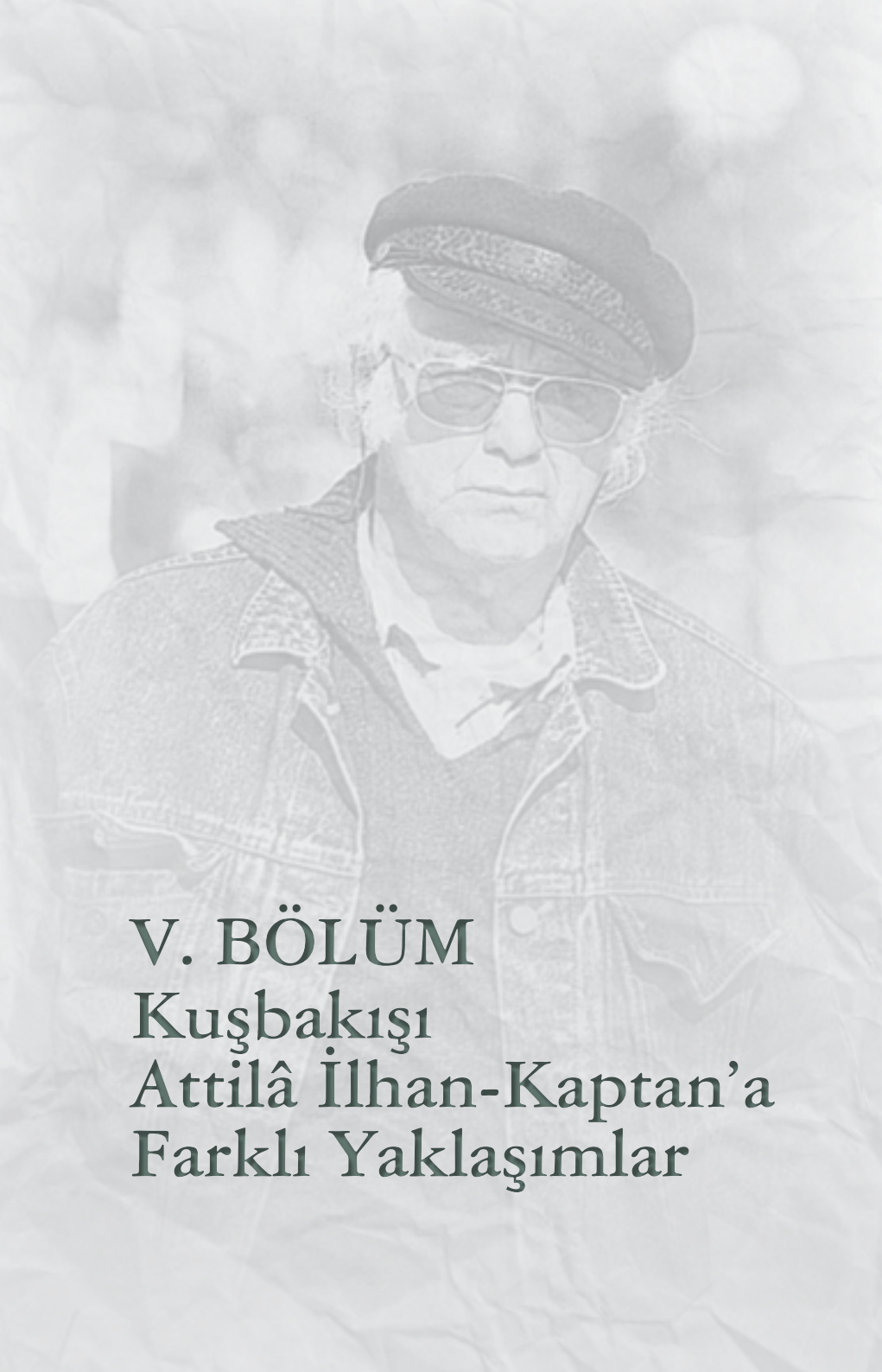
Bağış, Ali İhsan (1983) *Osmanlı Ticaretinde Gayri Müslimler*, Ankara.

Belge, Murat (1986) "Tarihi Gelişme Süreci İçinde Aydınlar," *Milliyet Sanat*, Yeni Dizi, 151.

Kaya, İ. Güven (1980) "Aynanın İçindekiler'de İnsan Kesitleri" *Varlık* Temmuz, Aralık.

Ortaylı, İlber (1983) *Osmanlı İmparatorluğu'nda Alman Nüfuzu*, İstanbul.

Tunçay, Mete (1978) *Türkiye'de Sol Akımlar*, Ankara.



V. BÖLÜM
Kuşbakışı Attilâ İlhan-Kaptan'a Farklı Yaklaşımlar

BİR MUHALİF OLARAK ATTİLÂ İLHAN PORTRESİ

Doğan Hızlan

İddialı başlıklardan da, iddialı yazılardan da hoşlanmam, ancak onun şairliğini, romancılığını besleyen kaynakları söz konusu edince bu başlık bana uygun geldi.

Bilinçli bir muhalif olmak, bir aydının, bir yazarın sorumlulukları, işlevleri arasında önemli sayılan bir özelliğidir. Belki de aydın olmayı belirleyen unsurların başında gelir.

Bildiklerimizi, ömür boyu tartışmadan koruma altına aldığımız düşüncelerin, durağanlığını sarsmamızı, romanlarında, polemiklerinde bize öğretti.

Siyasal, toplumsal gelişmenin edebiyata yansıyışına yeni bir yaklaşım getirdi, cinsel tabuları o yıktı. Çünkü insanın yaşadıklarını inkâr etmesi, onlardan söz etmemesi, bilinçaltını bir çöplüğe çevirir. Roman kahramanlarıyla bu tabuları, tabu sınıfından çıkardı.

Onun düşüncelerinin şiirlerinin yaygınlık kazanması, iyi bir yazar olmasının yanı sıra, iyi de bir hatip olmasıyla açıklanabilir. Düşüncelerini, konuşmalarında ikna edici bir üslup içinde sunardı. Hiç kuşkusuz bunda renkli bir yaşamın, bunu şiirsel bir alt yapı içinde iletmenin etkileyici gücü vardı. Edebiyat ve düşünce dünyasında çoğu zaman, genel geçer düşünceler ve zevkler hâkimdir. Bilinenler herkesçe çoğaltılır ve birbirine benzer düşünceler, karşıtı olmadan yaşar, edebiyat eserleri de bu ölçütler, bu yerleşik anlayış içinde okunur, değerlendirilir.

Bunların alternatifi nedir? Alternatif bir düşünce ve edebiyat anlayışı, bunun doğrultusunda bir edebiyat zevki nasıl oluşur? İşte Attilâ İlhan bunun yanıtını veren kişidir. Çünkü o edebiyatı sadece kendi türünün sınırları içinde algılamadı. Onu kuşatan bilgilerle birlikte yazdı.

O hiçbir zaman salt edebiyatın ölçütleri içinde kalmadı, onu düşünce ile, siyasî dünya görüşü ile besleyerek bir edebiyat eserinde bunların ne kadar lüzumlu, vazgeçilmez olduğunu kanıtladı.

Alternatif düşünce, alternatif edebiyat belki Batı'da başka türlü bir konsepti çağrıştırıyor, bizde de bence sıradanlığın karşıtlığını çağrıştırıyor. Alternatif, muhalif edebiyat yeni bir okur kitlesi de oluşturur. Ne var ki, Attilâ İlhan, bu karşıtlığı havada bırakmaz aksine temellendirir, arkasında düşünürler ve edebiyatçılar vardır. Ayrıca, karşıtlık çoğu zaman edebiyat tarihinde, siyaset tarihinde olan karşıtlıkların izinde oluşur. Kısacası, geleneğin muhalif çizgisini, eleştirel biçimde değerlendirerek temellendirir.

Attilâ İlhan'ın edebiyatçılığını irdelemek -bu kelimeyi sanırım hiç sevmezdi- için hem Türk edebiyatını, hem Türkiye'nin siysal tarihini incelemek gerekiyor. Ben her zaman alternatiflerle ilgilendim. Çünkü bilinen gerçeklere yeni yorumu, karşıt

görüşü onların getirdiğini gördüm. Yazdıkları, sadece kendine ait, bir edebiyatçının hayalinden çıkmış fanteziler değildir.

O, 1940 'Toplumcu Gerçekçi Anlayışı' savundu, acının yok ettiği, sol aydınların zihinsel ve bedensel dengelerini bozan faşizmle hep mücadele etti. Onu iyi izleyenler, okuyanlar bazan bir saplantının etrafında döndüğünü, bunları tekrar tekrar yinelediğini söyleyebilirler. Oysa o bazı kişileri, düşünceleri kendine temel alıp, onların üzerinde bina ederek çeşitlendirir.

Söz gelimi, "Sultan Galiyev diye tutturdu" denilir, oysa gerçekten Marksizm, sosyalizm konusunda bizim için önemli bir addır Galiyev. Çünkü az gelişmiş ükeler açısından bakar soruna. Bize özgü, evrenseli yerele indiren birçok düşünceyi onun görüşüyle besler. Bu görüşe doğrusu ben de katılırım. Ben bütün düşünce akımlarının, doktrinlerin, bir ülkenin sınırları içine girerken, yerel bir durum, yerel bir uyarlama kazandığına inanırım. Sultan Galiyev olgusunu da böyle yorumlarım.

Şiiri bir başkadır. Bir edebiyatçının yazdıkları aynı ölçütlerle değerlendirilir desem de, onun şiirini ayrı tutuyorum. Çünkü türler arasındaki farkın, oluşum, kaynak sürecini de etkilediğini düşününce, romanlarındaki içeriğin belki de tür gereği her şiirinde bulunmadığı sonucuna varıyorum. Çok okunan, çok sevilen, çok iyi bir şair Attilâ İlhan. Neden? Bu geniş yelpazenin bileşkesi nedir? Gerekçelerden biri şiirinde aşk temasını okur çoğunluğunun anlayabileceği bir dilde yazmasıdır. Şiirin işlevi konusunda söyledikleri, poetika konusundaki notları bu görüşümü destekler mahiyettedir. Şiir bilgisini, şiir okurunu, ortak paydayı iyi kullanan bir şair.

Yapılan anketlerde çıkan sonuç, en çok okunan şair olduğunu göstermektedir. Onun şiirsel ve edebî gizleri sanırım ilgi çekici bir araştırma konusudur.

Toplumcu gerçekçilik konusunda kendi yazdıklarını veya başkaları hakkında yazdıklarını her okuyuşumda Haldun

Taner'in *Şişhaneye Yağmur Yağıyordu/Ay Işığında Çalışkur* kitabının sonundaki, 'Birkaç Eleştirme Daha' başlıklı yazıyı hatırlarım: "(...) ihanet etmektedir. İmaj? Yok. Espri? Yok. Sosyal muhteva? Zaten yok. Estetik manasıyla muhteva? Mevcut değil. Görüş özelliği? Arama. Dil ve anlatış yeniliği? Ne gezer. Bu böyle olunca biz daha kestirmeden gidip hikâyenin adını değiştiriyor ve "Ayışığının altında hiçbir şey yok" diyoruz..."

Haldun Taner'in Attilâ İlhan üslubuyla yaptığı eleştiri, onun ironik biçimde, edebiyat görüşünü yansıtır. Attilâ İlhan'da bulunmayan ironiyi Haldun Taner katmıştır.

Attilâ İlhan'ın dili üzerine bir inceleme yapılsa, onun Türk dilini nasıl kullandığı, Osmanlıcaya karşı tavrı, arılaşmaya, öztürkçe olgusuna bakışı ilgi çekici sonuçlar doğurur. Çünkü dilin arılaşma, durulaşma serüveninin uygulayıcısı değildir.

Dil bir iletişim aracıdır. Belli bir kesimin anladığı sözcüklerden oluşan bir sözlükle sınırlı bir edebiyat anlayışı, toplumculuk anlayışı ile de bağdaşmaz. Bu yüzden de, öztürkçeye pek itibar etmez. Çünkü benim kanımca bu, ona göre bir azınlığın, hatta aydın azınlığının dilidir.

Çoğunluğun konuştuğu bir dilden şiir dili yaratmak, belki insanlara daha kolay gelir gibi bir izlenim yaratır, oysa tersidir; herkesin kullandığı dili şiirselleştirmek daha büyük emek ister.

Meraklısı için Notlar, benim için ilgi çekici bir meydan okumadır. Kaynaklarını gizleme gereği duymaz, o kaynakları nasıl kullandığını okura ileterek, etkiyi nasıl özgünlüğe dönüştürdüğünü ispat eder. O notlar bir ölçüde, poetikasının izdüşümleridir.

Geleneksel şiirin sesi duyulur onda. Onu nasıl bir şiirsel elbise içinde sunar. Bana göre çağrıştırma yöntemleriyle. Bir kelime, bir dize, bir deyiş, o şiirin rüzgârını estirir.

Şairlerin muhalefeti olağandır. Bu dünyayı değiştirmeyi amaçlarlar. İyi şiir için mutlak bir kural değildir bence. Attilâ

İlhan şiiri için böyle bir iddiayı ileri süremem. Onun amacı dünyayı değiştirmek değil, bu dünyayı anlamak, algılamaktır.

Romanları için yarattığı kahramanlar aracılığıyla; siyasal tercihlerini, cumhuriyet rejimi konusundaki düşüncelerini yeterince dile getirir.

Milliyetçiliğini, Cumhuriyet'in ilk dönemlerindeki ulusalcılık anlayışı biçiminde yorumlayabilirim.

Bir Millet Uyanıyor dizisi Cumhuriyet'in ilanından öncesinde ve sonrasındaki arı millîyetçiliği simgeliyor benim için. Belki millîyetçilik kavramını başka takıntılardan arındırırsak, bir ülke sevgisi biçiminde tanımlayabiliriz.

Gazi Mustafa Kemal'i çok sever, cumhuriyet ideolojisini onun düşünceleri üstüne oturtur, İnönü'yü eleştirir. Bunun ardında hem düşünsel, hem duygusal bir yan olduğu kanısındayım. Çünkü o ve kuşağı Faşizmle İnönü döneminde tanıştı. İnönü o kuşağa göre Gazi Mustafa Kemal'in izinde yürümedi, yol ayrımına girdi.

Oysa İnönü'nün ajandasında okuduklarım, onun devlet yönetimi konusundaki kaygılarını şüpheye bırakmayacak biçimde açıklıyor. Mustafa Kemal'le ilişkisini de.

Gâzi Paşa romanını düşününce, okuyunca, bu sevgiyi ve iki kişiye gösterdiği farklı yorumu, yaklaşımı anlamak mümkün olur.

Attilâ İlhan'ı edebiyatçı olarak, polemikçi, romancı, şair olarak incelediğimde, ardındaki düşüncenin, özümsemenin Türkiye'ye özgü olduğunu görürüz. Edebiyatı, özellikle şiiri, Türkiye'ye dair siyasal düşünceleri, hep Türkiye'ye uyarlanmış düşüncelerden oluşur.

Polemikçi Attilâ İlhan'ı okumadan, dünyasını, dünya görüşünü öğrenemeyiz. Çünkü bunca karşıt düşüncelerin sahibi, muhlalif bir kimlik, polemik yapmak zorundadır.

Bunca türde ürün veren birinin, başka türdeki yazılarından da söz etmek gerekir. Örneğin Attilâ İlhan'ın film eleştirilerinden. İyi bir film eleştirmeniydi.

Karşıtlığı, muhlalifliği önce dilde başladı. Çeşitlilikten, anlaşılırlıktan yana olunca, dil devriminin dili daraltma, kelime hazinesini küçültme anlayışına yanaşmadı. Daha doğrusu bu eylemi öyle yorumladı.

Ancak bu anlayışın başka bir fraksiyonunu da benimsedi. Osmanlıca, kullanılmalıydı. O da bizim edebiyat dilimizdi. Peki ne kadarı bugüne kaldı? Osmanlıcanın kelime hazinesi, gerçek anlamıyla bugün kullanılıyor mu?

O bunları tartışmak istemedi, tartışmadı da. Ancak *Dersaadet'te Sabah Ezanları*'ndaki Osmanlıca kelimeler oranının yüksekliği eleştiri konusu olunca, bunu okuyanlar Osmanlıcayı da bilsinler demişti.

Sanırım dil konusundaki bu görüş, kaynak konusundaki bir görüşünü de simgeliyor. Cumhuriyet aydınlarının simgesel adlarından Nurullah Ataç, okullara Latince-Yunanca konulmasını önermişti. Mademki Avrupa kültürünü benimsedik, aldık, onun kaynak dilini de öğrenmeliydik.

Attilâ İlhan, bu görüşü benimsemedi, bunun karşıtı olan Osmanlıcayı bilmelerini istemesi, özellikle *Dersaadet'te Sabah Ezanları*'nda bunu kullanması, bizim böyle bir yargıya varmamızı mümkün kılar. Elbette bazı kelimeleri bilmek gerekirdi, romanın anlatıldığı dönemi bu üslupla vermek şarttı, bu bir edebiyat kuralıydı.

Attilâ İlhan'ın dil konusunda tartışmalara yol açan, *Dersaadet'te Sabah Ezanları*, onun kullandığı dilin ancak Osmanlıca bilenlerce anlaşılabileceği konusunda itirazlar yapılmıştı. Aşağıdaki konuşma Varlık dergisinde yayımlanmıştı. Soran, kitabı alırken kitapçının ona anlayabilmesi için bir de Osmanlıca sözlük satmak istediğini, Yakup Kadri'nin bile daha sonra

Sodom ve Gomore romanında sözcükleri Türkçeleştirdiğini hatırlatıyor:

(Bu sadeleştirmeyi kendi eserlerinde Halit Ziya Uşaklıgil'in de yaptığını hatırlatmak isterim.)

> "Karadeniz yöresindae geçecek bir roman yazıyorsunuz, kahramanın adı Duran, Durdu ya da Ağca gibi Güney, Güneydoğu Anadolu yöresine ait yaygın adlardan biri olabilir mi? Olamaz! Ya Dursun olacaktır, ya Temel, ya da o yörenin öteki yaygın adlarından birisi. Şimdi zaman içinde yöreselleşelim: İkinci Abdülhamid döneminde geçen bir roman yazacaksınız, kahramanların adlarını 1980 Türkiyesinden seçebilir misiniz? Haydi deneyelim: benim romanda Münif Sabri var ya, onun adı Pulat Ataker olsun. Ahmet Ziya'nın ki ise Oktay Demiröz! İsterseniz Şark-ı Karip Maadin Kumpanyası yerine, Yakındoğu Maden Ortaklığı deriz, ha? İttihat ve Terakki yerineyse, Birlik ve İlerleme Derneği! Niye gülüyorsunuz? Yalnız ters olmuyor, üstelik gülünç de oluyor, ondan."

Tabuları yıkmayı sanatçının işlevi olarak belledi. Erotizmi zaman zaman aşan, ama pornografinin sınırları içine girmeyen cinsel eğilimleri, romanlarında işledi.

Çünkü insan gerçeğinde bunlar da vardı ve yazılmalıydı. *Fena Halde Leman, Haco Hanım Vay*, bu anlayışın romandaki izdüşümüydü. Selim İleri ile yaptığı nehir söyleşi kitabı 'Nâm-ı diğer kaptan' kitabında bir de İclâl adlı roman yazmak istediğini açıklıyor, böylece üçlü tamamlanmış olacaktı.

Attilâ İlhan hep kendini sorguladı, bizi de, okurlarını da sorgulamaya alıştırdı. Kavramları, düşünce kaıplarını sorgusuz sualsiz kabul etmememiz için.

Hangi Batı'dan *Hangi Sol*'a, *Hangi Seks*'ten *Hangi Atatürk*'e, *Hangi Edebiyat*'tan *Hangi Sağ*'a, *Hangi Sol*'dan *Hangi Laiklik*'e, *Hangi Küreselleşme*'ye kadar (genel olarak ben onları Hangi dizisi olarak nitelendiriyorum) okuduğunuzda bir edebiyatçının, hangi fikrî kaideler üzerine edebiyatını inşa ettiğini görme açısından okunmalıdır.

Bence, şiirlerinden çok romanlarının, düşünce yazılarının, gazete yazılarının altlığıdır bu kitaplar. *Fena Halde Leman*'ı okurken başvuracağınız kaynaklardan biri, hiç kuşkusz *Hangi Seks*'tir.

Dersaadet'te Sabah Ezanları'nı okuduğunuzda da *Hangi Batı*'yı mutlaka okumalısınız. Böylece çok az romancıda bulunan bir özelliği, onun edebî kurgusunun ardındaki sağlam yapıyı ortaya çıkarıyor. Çok türde ürün veren bir edebiyatçıyı tam anlayabilmek, algılayabilmek için bence daha derin, daha kapsamlı ve daha çoğulcu bir okuma gerekiyor.

Sadece şiirini okuyan onun şairliğini, sadece romanını okuyan romancılığını, polemiklerini okuyan, polemikçiliği üzerine fikir yürütüyor.

Ölümünden sonra yazılanlar, onun şair kimliğinin ağır bastığını, tanınma alanının daha çok şiir türünde olduğunu ortaya koydu. Ayrıca bizim okurumuzun, şiirin kolay okunurluğuna karşı romanlarına pek yaklaşmadığı da anlaşıldı. Ölümünün ardından yazılanlara baktığınızda bu saptamanın doğruluğunu kabul edeceksiniz. Düzyazısını bilmeden Attilâ İlhan şiiri anlaşılmaz mı? Sanmam, çünkü şiirin çetrefil meselelerini çözüp şiirini yazar, zor anlaşılırlığı okura yüklemez. Şiirinde geleneksel Türk şiiri tadı vardır, Divandan lezzetler taşır, halk şiirinin kıvrak söyleyişleri kendini hissettirir. Buna karşılık düzyazısında ben Türk edebiyatının etkisini görmem. Yani romanları, daha çok Batı kaynağından süzülmüş bir etkilenme, özümsenme sürecini, eylemini yansıtır.

Attilâ İlhan'ın siyasal, toplumsal meselelerde mutlaka bir oyu, bir görüşü vardır. AB konusundaki düşüncelerine katılmayabilirsiniz, hele AB yolunda ısrarlı bir yolcuysanız, onun görüşünü rahatsız edici, hatta aşırı ulusalcı bulabilirsiniz. Ama unutmayın ki, o her zaman toptan, kökten teslimiyetçiliğe karşıdır.

AB serüvenini de -onun için serüven miydi acaba- bu açıdan değerlendirmiştir.

Acaba, Gâzi Paşa çizgisinde bir Avrupalılık, Avrupalı olmak nedir? 1920'lerden bu yana Avrupa uygarlığını seçtikten sonra -Tanzimat'tan mı başlatmalıydı acaba, yoksa daha öncelerini de değerlendirmeliydi?- bu uzun zaman diliminde, bu cephenin değişimi nasıl bir durum göstermiştir ki, böyle bir çekince konulmak gereği duyulmuştur.

Siyasal ve toplumsal açıdan Batılılaşmak ile sanat, edebiyat, kültür açısından Batılılaşmak arasındaki tür farkları nedir acaba? Attilâ İlhan okurken hep bunları düşündüm. Edebiyatını Batının etkilediğini ama şiirinde de, romanında da millî unsurların ağır bastığını söylemeliyiz.

Çok merak ederim, o acaba çok sesli türküler için, bizim bestecilerin yaptığı operalar için, çok sesli müziğin yayılması için uygulanan devlet kültür politikası hakkında ne düşünürdü? Ben olumlu düşündüğü kanısında değilim.

Aynı biçimde öğrenmek isterdim, Avrupa'ya gönderilen ressamların Anadolu'yu resmetmeleri konusunda görüşü neydi? O resimleri görmüş müydü, beğenmiş miydi?

Köy enstitüleri için düşündüklerini bilince bunlar hakkında olumlu yargılara sahip olduğunu sanmıyorum. Zaman zaman millîlik ile ulusalcılık aynı şey miydi onun için? Nasıl bir Avrupalılığı savunuyordu. Düşünceye geldiğinde daha köşeliydi ama sanatta, edebiyatta biraz daha estetik hoşgörüsünün oranı yüksekti.

Onun için millîlik kavramı önemlidir ve belirleyici bir faktördür. Eğer Mustafa Kemal çizgisi üzerinde gidiyorsak, o zaman millî unsurların Batı karşısında erimesini önlemeliyiz. Bir Millet Uyanıyor dizisine de böyle bakmak gerekir.

Attilâ İlhan'ın tezinin, görüşünün kabul gördüğünü AB'ye gidişteki küresel anlayışa karşı duruşlara gösterilen ilgiyle öl-

çebilirim. Gâzi Paşa romanının satışı da bunu destekleyici bir kanıttır. Attilâ İlhan'ın kuvvacı bir damarı bulduğunu söyleyebilirim.

Edebiyatçılar, hele çok sevilen, çok okunan edebiyatçıların her zaman bütünüyle okununca anlaşabileceği, tanınacakları inancındayım. Ondandır ki Attilâ İlhan'ın bütünüyle tanındığına ne yazık ki inanmıyorum.

Ölümünden sonra söylenenler, yazılanlar, çoğunlukla onun şairliğini övdüler. Romanlarından, polemiklerinden neredeyse hiç söz etmediler. Çünkü Türk okuru daha çok onu şiirlerinden tanıyordu, ayrıca Türk okuru, Attilâ İlhan'da her zaman şiire öncelik vermiştir.

Bir şairin, genel anlamda edebiyatçının yaşamı, eserine nasıl yansır? Aynen değil hiç kuşkusuz.

Konuşmalarını, özellikle 'Nâm-ı diğer kaptan'ı okuduğunuzda, edebî gelişmelerini net biçimde izleyemezsiniz, daha çok gazetecilik ve siyasal yaşamı söz konusudur o kitapta. Ancak bu kitabın bir önemli yanı, gazetecilik konusunda söylediklerıdir.

Çünkü o da edebiyattan gelme gazetecilerdendir. Gerçi gazete yazısı ile edebiyat yazısı arasındaki farkı hep gözetmiştir, ancak gene bu kitabında söylediği gibi, edebiyattan gazeteye gelenlerin bir üslubu vardır. Orada Yakup Kadri Karaosmunoğlu'nu örnek gösterir, ben buna Falih Rıfkı Atay'ı da ekleyeceğim.

Gazete yazıları ve edebiyat/edebiyatçılık sanırım bir inceleme konusudur. İkisinin ilişkisini, birbirini etkileyişini araştırmak gerekir. Attilâ İlhan'ın gazete yazılarına da bu pencereden baktım hep. Ne var ki, o yazılara edebiyatın, edebî üslubun lezzetini bolca kattı ama edebiyattan söz etmedi, gazete yazılarında hep siyasetten söz etti. Bunu kendi sözlerinden okuyalım:

> "Gazeteci Attilâ İlhan önemli bir örnektir. Birincisi bir edebiyatçı yazarın gazeteci olması açısından. Gazetecilik zaman içinde, edebiyatla ilgisi pek olmayan bambaşka bir okur getirdi. Onlar değişik bir üslupla yazdığım için biraz şaşırıyor-

lar. 'Edip muharrir' bizde iyice ortadan kalktı. Şimdi siyasetten bahsederken 'edip' düzeyinde yazıyorsanız, yadırganıyor. Hattâ, "Niye öyle yazıyorsunuz?" diyenler var. Fakat başka türlüsü mümkün değil.

Bir dil sevgisi aşılamak, anlatımda bir düzeyin gerisine düşmemek...

Şimdi kendimi övmek gibi olmasın ama, Yakup Kadri Bey'den üslupsuz gazete yazısı beklemek gibi bir şey bu... Neticede gazeteciliğim kabul görmeye başladı. O kadar ki, birçok defa eleştirdiğim, birçok yönden karşı olduğum Cumhuriyet gazetesi bile bana sütunlarını açtı. Bu adam konuşmalı, anlatmalı gibi bir yere gelindi. Meseleyi fikir adamı olarak buraya getirmem bence iyi oldu.

Biket'le dostça ayrılmış olduk. Dostluğumuz sürdü. Benim senaryolarımı film yaptı. Hâlâ konuşuyoruz, dostuz. Fakat o iş bitmiş oldu. Ben tekrar yalnızlığıma döndüm. Bi defa ki bekarlığım, geçmişteki gibi, gezme tozmaydı, bohemdi, öyle olmadı. Tam tersine, daha çok çalışmaya imkan hazırladı bana. Kendimi çalışmaya verdim." *(Nâm-ı Diğer Kaptan - Attilâ İlhan'ı Dinledim* / Selim İleri / İş Bankası. S. 241-242-243)

Şiirde kendinden öncekilerden yararlanan Attilâ İlhan, sonraki kuşakları etkiledi mi? Şiir nasıl yazılır sorusunun yanıtını verdi ama, bunu onların bir poetika, bir yöntem olarak uygulamaları biraz zor. Çünkü çok kişisel bir şiir dünyası kurmuştur Attilâ İlhan.

Bazı büyük şairlerin şiirlerinden sonraki kuşaklar yararlanamaz. Bunlardan en önemli iki ad, Fazıl Hüsnü Dağlarca ile Attilâ İlhan. Buna karşılık Behçet Necatigil'in düz yazılarından, şiir üzerine yazdıklarından genç kuşaklar her zaman yararlanabilir.

Ödüller konusunda ne düşündüğü benim için önemlidir. Çünkü 1946'da CHP'den aldığı ödül dışında ödüllere katılmamıştır. O ödülün hikâyesinde, ödüle başvurunun kendi dışında geliştiğini anlatır. Ödüle katılış serüvenini de 'Nâm-ı diğer kaptan'da bulabilirsiniz. Ödüller konusundaki bir soruya ya-

nıtını aşağıya alacağım. Her zaman savunduğum bir düşünce. Gençleri ödüllendirmek, onları desteklemek, yüreklendirmek. Ben başka bir özellik daha katacağım, topluma tanıtmak, daha çok kişiye yazdığının ulaştırılmasını sağlamak.

Soru şu: *"Yarışma ve armağan modası aldı yürüdü, bunu gelecek nesiller için faydalı buluyor musunuz?*

Attilâ İlhan şöyle yanıtlıyor:

"Bana kalırsa bu çeşit edebiyat armağanları daha çok, yeni sanatçıların boy göstermelerine, seslerini duyurmalarına fırsat vermelidir. (1946'da bana böyle bir fırsat verilmişti. Faydasını gördüm.) Şimdilerde dallanıp budaklanan armağanların dağıtılması, gönül ister ki eskimiş, ışığını yitirmiş, pörsümüş bazı kalemlere emeklilik armağanı dağıtılmasına benzemesin. Çünkü bir kere bu yola girdik mi, bir eyyam da armağancılık oynayıp vakit kaybedeceğimiz, yine temel ilkeleri bırakıp, dedikodularla oyalanacağımız muhakkak. Bunun tam tersine, millî ve Batılı bir sanatın omuzlarında yüceltmeye çalışan delikanlılara hak, adalet ve Atatürkçülük ilkelerini göz önünde tutarak vereceğimiz her armağan bu sanatın temeline yerleştirilmiş yiğit bir temel taşı olabilir." *(Açtırma Kutuyu,* sayfa 43, Bilgi Yayınları, 2004)

Yukardaki yanıtta bir cümle, onun sadece ödül verilecek gençleri değil, ödül verilecek eserlerin niteliğini de saptıyor:

Attilâ İlhan'la yapılmış 'Attilâ İlhan'a 30 Soru'nun tarihi çok eski. 1959. Tarihini düşününce sonradan bu adlara birilerini ekledi mi? diye soracağım. O haneyi açık bırakacağım. Ne var ki, bunu içeren kitap 2004'te yayımlandığına göre, düşüncelerinde, seçtiklerinde bir değişiklik olmadığı gerçeğine varıyorum. Bazı soruları, yaşamını ve yapıtlarını aydınlatanları, yazıma aldım:

*"**Sanat dışında en çok ilgi duyduğunuz çalışma?***

Siyaset.

Üzerinizde en büyük etkiyi yapan şehirler?

İzmir ve Paris.

Ya müzikle ilginiz?

Birkaç bakımdan. Klasik Batı müziği olarak: Bach, Beethoven. Fransız hafif müziği derseniz: Piaf, Greco, Mouloudji, Brasens, Aznavour. Bizim halk türküleri: Ruhi Su. Bir de Rumen halk havaları."

Burada Türk müziğinden söz etmiyor, oysa şiirlerinde Türk musikisinin etkisi, rüzgârı hissedilir.

*"**...Klasik romancılardan sevdikleriniz?***

Balzac, Zola, Dostoyevski.

Modern olursa?

Malraux, Aragon, Ehrenburg, Koestler.

Şairler?

Sık sık değişiyor. Şu ara Gyula İllyes ve Vietezlav Nezval.

Bizde Cumuriyet'ten yana önemli saydığınız şairler?

Yahya Kemal, Nâzım Hikmet, Necip Fazıl, Ahmet Muhip."

Çok seçkin ve kısıtlı bir liste. Kuşakdaşlarından hiç kimsenin adının olmaması dikkatimi çekiyor. Özellikle 1940 Toplumcu Gerçekçi Kuşak'tan tek bir ad bile vermiyor.

"Romancılar dersek?

Yakup Kadri."

Yakup Kadri adını vermesini olağan buluyorum. Çünkü cumhuriyet rejiminin politik gidişatını romanına yansıtmış, hem desteklemiş, hem de eleştirmiş. Aydının konumunu irdelemiş. Attilâ İlhan'ın siyaset-edebiyat ilişkisine uygun bir ad. Ama Türk romanından adece bir ad vermesini ben gene de biraz kuşkuyla karşılıyorum. Sanırım başka beğendiklerinin adını ayaküstü vermek istememiş. Hiç kuşkusuz onun Köy Enstitüleri konusundaki düşüncelerini bilenler için, Köy Romanı'nı beğendiğini söylemek mümkün değildir.

Başka soruların yanıtlarını da aldım yazıma:

*"**Türk şiirine en zararlı üç şey sizce neler olmuştur?***

Siyasî baskı. Medeni cesaretsizlik. Bir de Orhan Veli.

Attilâ İlhan'ın kişisel görüşü doğrultusunda, benim katılmadığım bir yargı.

Önce şunu tartışmaya açmak istiyorum: Attilâ İlhan'ın şiirinde şairanelik vardır, en çok okunan aşk şairi olan birinin şiirlerinde şairanelik olağandır.

Orhan Veli, bu kavrama, bu anlayışa karşıdır, şiir tarihindeki yeri buna karşıtlığıyla örtüşür. Çünkü şiir tarihine baktığınızda, Orhan Veli bir şiir devrimi yapmıştır. Arkadaşlarıyla birlikte. O, yeniliğin, devrimin mükemmelliğini yaratamadan ölmüştür. Ama Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday bu çizgiyi geliştirerek sürdürmüştür. Ancak Orhan Veli'nin Garip Üçlüsü içindeki yerini belirledikten sonra, Garip'in diğer iki ünlü adı Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday'ı da hiç olmazsa toplu kitabın yayımlandığı yıllarda birlikte düşünmelidir. Orhan Veli olmasaydı, kendinden önceki şiirin, yüzeysel şiirlerini hâlâ okurduk.

Ben bir başka açıdan onu zararlı gördüğü kanısındayım. Şiirin içine humour katması, ironiyi kullanması. Garip Üçlüsü'nün bu özelliği onun benimsemediği bir şiir anlayışıdır.

Onun şiirinde bu özelliklere rastlanmaz. Yalnız Orhan Veli'yi değil, İkinci Yeni'yi sevmemesinin nedeninin bir bölümünü bu anlayışta aramak mümkündür. Başka bir açıdan da onu yüzeysel görmesi. (*Dost*, Mart 1959/ *Açtırma Kutuyu,* S. 47-48-49)

Attilâ İlhan için sorulması gereken bir soru. Onun gibi bazı yazarlar için. Yaşantısı (experience) ile romanı arasındaki gelgitler. Selim İleri'nin hazırladığı 'Nâm-ı diğer kaptan'ını okuduğunuzda, bu soru acilen sorulmalıdır.

Onun gibi çok türde yazan verimli bir yazarın bu soruya vereceği yanıt, okura yeni bir bakış açısı kazandırır. İşte soru: *"Abbas Yolcu ile Zenciler Birbirine Benzemez arasında yakınlıklar buluyorlar, ne dersiniz?*

> "Yazarın yaşantısı, nereden itibaren romanın adamına karışır; bunu Abbas Yolcu ile Zenciler Birbirine Benzemez'i beraber okuyarak izlemek mümkün gibidir. Hele yazmak yaşamakla yan yana, iç içe alınmış bir çabadır denirse; zaten, ro-

man, şiir, sinema, şu ya da bu herkes hâlinde yaşayan bir sanatçının serüven eğrisini çizmeye yaramıyor mu?

Abbas nerede Attilâ İlhan'sa, Ömer Haybo orada Mırç'tır; Kamarot Hasan'ı Kaptan'ın çizgilerinde tanıyabildiğimiz kadar; dönüp dolaşıp Mehmet Ali'yi Abbas'ın yaşantısından çıkarabiliriz. Sanatçının ayırıcı özelliklerini taşıyan böyle bir küre içerisinde kendisiyle ve hayatla iç içe girmişliği onu masa başı ve dershane birimlerinden dakikasında çıkarıyor ki; eski bir sanat anlayışının ölü noktasından yeni bir sanat anlayışının diri noktasına uzanıyoruz. Yoksa sanat bir aksiyon estetiği midir? Abbas'ı buradan bakarak okuyunuz." (*Yelken*, Haziran 1959 - *Açtırma Kutuyu*, S. 50-51)

Önemli bir soru: *Yoksa sanat bir aksiyon estetiği midir?* Attilâ İlhan söz konusuysa evet.

Okurların yazarın metniyle başbaşa kaldıklarından, o yazarın, şairin konuşmalarından da birtakım yeni değerlendirme ölçütleri çıkarmaları mümkündür. Okur kimi zaman tek kitabı sever ve onda yoğunlaşır ve odaklanır. Gene eksik bir tanımanın tuzağına düşer. *Yasak Sevişme* kitabının yayımlanması üzerine onunla yaptığım konuşmadan bir bölümü yeniden anımsatmak isterim:

"Bugünün Türk şiirinde asıl ters, garip ve gülünç olan toplumcu şiirin edebiyat dışı birtakım yollardan baskı altında tutulduğu sıralarda, ortalığı boş bulan ve asalak akımların Garip ya da İkinci Yeni gibi etkiler altında belirmesi, belirmesi ne laf kendilerini geçerli hatta toplumcuymuş gibi kabul ettirmeye kalkışmasıdır. Diktaların karanlığında yetişen soyut bitkilerdir bunlar, ömürleri de karanlığın ömrüne bağlıdır. Türkiye 61 Anayasasının bütün kurumlarıyla tam uygulamasını yaşamaya başladığı an, son kalıntıları da Yunan askeri gibi denize dökülecektir." *(Yeni Gazete,* 1968 - Açtırma Kutuyu, S. 95-96)

Gene, Garip ve İkinci Yeni'yi eleştirmektedir. Garip şiirinin toplumcu olmasa da toplumsal bir içeriği olduğu benim için tartışılmaz bir tesbittir.

Attilâ İlhan gibi, geleneksel şiirimizden yararlandığını söyleyen, eleştirmenlerin, incelemecilerin de bu konuda söz birliği

etmiş olduklarını düşününce, divan şiirinin ustalığını inceleyen, imge yapısında ondan etkilenen şiiri beğenmemesi, şiirin iyilik kötülük dengesini sadece toplumcu muhtevada aramasından kaynaklanır.

Edebiyat Matineleri, bizim kuşağın edebiyatla/edebiyatçıyla temasının mekânlarıydı. Kimileri gerçekten matineye gelenleri eserlerinin içine çeker, görsel bir hayranlık uyandırırdı. Bu etkinin ne kadar kitaplara, satışa yansıdığını tesbit etmek pek mümkün olmamıştır. Yıldızlardan biri Attilâ İlhan'dı. O zamanı anlatan Matine Yıldızları yazımdan bir bölümü alacağım, ayrıca Attilâ İlhan'ın kendi ağzından da, ilk edebiyat matinesinden izlenimlerini de aktaracağım.

İkisini bir arada okuduğunuzda, şu gerçeğe varacaksınız; "Attilâ İlhan, edebiyat matinelerinin yıldızıydı ve İstanbul'da tanınmasını, okunmasını, kendisinin de söylediği gibi bu matineler sağladı: "Edebiyat matinelerinin ünlü isimleri vardı. Ünleri şiir ya da yazılarından çok görsel başarılarındandı. Kimisi bunu planlar, bir tür kendisinin yönetmeni olurdu; kimisi de doğal davranışlarıyla bu görsel zaferi kazanırdı.

Dinleyiciyi şiiriyle, kıyafetiyle etkileyen (az gelir bu kelimenin sözcük anlamı), büyüleyen kitlenin başını Attilâ İlhan çekerdi. Attilâ İlhan, boynuna sardığı uzun kaşkolu, çerçevesiz gözlükleri, dağınık saçlarıyla sahneye adım attı mıydı, salonu bir sessizlik kaplardı. Uzak limanlardan gelmiş bu şairin, biraz da gaipten gelme duygusu uyandıran sesi beklenirdi:

> "Sisler bulvarına akşam çökmüştü / Omuzlarımıza çoktan çökmüştü / Kesik birer kol gibi yalnızdık / Dağlarda ateşler yanmıyordu / Deniz fenerleri sönmüştü / Birbirimizin gözlerini arıyorduk."
>
> "Sisler Bulvarı"nı dinledikten sonra, salondan çıkanlar Saraçhanebaşı'ndan Aksaray'a doğru inerlerken sanki Hades'ten yeryüzüne çıkan mitolojik bir kahramanın, bunaltılı, ama görkemli tadını yaşarlardı." *(Söyletme Kötüyü*, S. 257)

Şimdi bir de kendi ağzından dinleyelim:

Sami Şekeroğlu?

Sami Şekeroğlu, Güngör Kabakçıoğlu, Akademi'de öğrenci derneğinin başındaydılar. Onlar da bir matine düzenlediler ve beni de çağırdılar. Bu ilk defa oldu, ilk defa toplumcu bir sanatçı çağırılmış oldu.

Beyazıt'ta, Marmara Lokali'ndeydi. Lokale biraz endişeyle gittim. Sıram ortalara doğru geldi. Herkesin iki şiir hakkı vardı, ben de iki şiirimi okudum. Fakat çok büyük bir gösteri oldu, dinleyicilerden kıyamet koptu. Bir daha istediler. Ben tereddüte düştüm. Geceyi Güngör Kabakçıoğlu sunuyordu; "Bir tane daha oku," dedi bana. Okudum; yine kıyamet kopuyor, yine oku diyorlar. Bunun üzerine Güngör dedi ki: "Söz veriyorum, Attilâ İlhan'ı içeride tutacağım. Herkes okuduktan sonra tekrar okuyacak. Ama şimdi sırayı takip edelim..."

Ben içeride bekliyorum; herkes pis pis suratıma bakıyor, onu hiç unutmam: Bir suç işlemiş gibi hissediyorum kendimi. Kendi kendime diyorum ki, bu çocuklar hata yaptı, matine bitince kimse kalmayacak. Öyle olmadı, matine bitti, Güngör beni tekrar çağırdı, salon olduğu gibi duruyor, kimse gitmemiş. Ve bana yirmiyi aşkın şiir okuttular. Yirmi-yirmi beş şiir okudum zannederim, neredeyse omuzlar üstüne çıktık. Bana sorarsan, bir Attilâ İlhan mitosu varsa eğer, orada başlardı. Çünkü çıkan anlattı, biri var, müthiş şiir okudu falan lafları. Ondan sonra bir Attilâ İlhan mitosu yayılmaya başladı. Bu da kitaplara yaradı, Yağmur Kaçağı yayımlandı, Duvar ortalarda yok, Duvar'ı soruyor herkes... *(Nâm-ı Diğer Kaptan - Attilâ İlhan'ı Dinledim* / Selim İleri / İş Bankası. S. 167)

Eleştirmen kimdir, nedir, Attilâ İlhan için eleştirmenlik, onun önem ıskalasında yer alır mı?

Haco Hanım Vay'ın ikinci basımı dolayısıyla kendi kendisiyle yaptığı konuşmada, eleştirmen konusunda şunları söylüyor:

– Hele dur! Okurla sağladığın uyumu, eleştirmenle sağladığını söyleyebilir misin sen? Hangi kitabın çıksa, ya görmezden gelirler, ya batırırlar. Rahatsız etmez mi bu seni?

Niye edecekmiş? Tavır yalnız bana karşı takınılmıyor ki, kalabalığa yayılmış her yazara karşı takılıyor: Aziz Nesin, Ya-

şar Kemal, Çetin Altan vb. kitap yayımladı mı, durum aynı durum! Bizde eleştirmen çoğu Batı kopyası, aşırı seçkinci, açıkça biçimci kitaplara ilgi göstermeyi yeğlemektedir.

Allah Allah! Nedendir peki bu?

İnsan önceleri anlam veremiyor, zamanla iki sebep bulur gibi oldum; biri nesnel, öbürü öznel.

Nesnel olanı görür gibiyim: Gelelim öznel sebebe!

Gençler, bilmez, bizde eleştirmen, başarısız sanatçıdır. Ataç açıkça söylemişti, şairliği denemiş, beceremediğini! Fethi Naci, şiir yazardı; 'büyük' bir roman yazmak özlemiyle kavrulduğunu saklamıyor. Memet Fuat, hem şiir, hem de romanda ringe çıkmış, birer kitaptan sonra, iki minderde de knock-out olmuştur. Rauf Mutluay'ı hikâyeci olarak tanımıştık. Çeşitli edebiyat dallarında sabıkası olan eleştirmen, alanının başarılısına, ne dereceye kadar komplekssiz yaklaşabilir? Psikiyatrlara bir soru." *(Söyletme Kötüyü,* S. 264-265)

Elbet bu genelleme, eleştirmenlerin tümünü kapsamıyor. Yukarıda saydığı türlerde başarısız olduktan sonra eleştirmeye sığınmayanlar da var. Eleştiremene sanatçı açısından bir bakış yargısıyla bunu yorumlamakle yetinelim.

"Attilâ İlhan Deyince" başlıklı yazımda, onun edebî kişilik ipuçlarını verme çabasına girişmiştim:

"Tanıdığım şairler ve yazarlar için kafamda uyandırılmalı bekleyen çağrışım nebulaları vardır.

Attilâ İlhan'ı belli bir kompartımana yerleştiremedim. Zekâ kaçağıdır. Köşeye sıkıştırdığımız anda, kendi açtığı bir pencereden çoktan atlamıştır.

Yazdığı her türün arasında gizli bağlar vardır ama çoğunu kendi bulur, kendi bilir.

(...)

"Yanlış bir kanıyı, belki de ciddi bir saplantıyı düzeltmiştir Attilâ İlhan. Siyasal tarihin iskelet olduğu bir romanda cinselliğin bu kadarı fazla değil mi? Neden fazla olsun. Yaşamın içinde var olan bir belirleyici, bu tür romana giremez mi? Politik misyonu olan bir kahraman ille de edepli midir?

Attilâ İlhan okuru dışındakilerin de ilgi duyduğu, sarsıldıkları, kızdıkları düşüncelerin yer aldığı 'Hangi?' dizisini muzip bir zevkle okurum.

Koltuğuna yaslanmış, yanlış bildiklerini bile onaylayan kitaplara düşkün insanları ifrit eder bu dizi. (...)

Attilâ İlhan'da tabu yoktur. Her fikrin karşıtını atar ortaya. Tartışmasız kabule hayır cevabı vardır her zaman, onun sözlüğünde. Zaman zaman düşünürüm, gerçek marjinal o mudur diye? Yaşlanmayan marjinal.

Gizli bir nihilizmi bastırmaya çalışan bir devrimci mi yoksa?

Hiç kuşkusuz Attilâ İlhan, Türk edebiyatında bir fenomen." *(Yalnız Şövalye*, haz.: Zeynep Ankara, Bilgi yayınevi, S. 197-198-199)

Marjinal tipleri gerçekten Attilâ İlhan'ın romanlarında okur tanıdı. Bu da bir gerçekçilik anlayışının tezahürüydü. Zeynep Aliye'nin sorusuna verdiği yanıt bu konuda aydınlatıcıdır:

"Bir de marjinal tipleri, marjinal yaşam biçimlerini Türk okuru sanırım sizinle tanıdı?

Bizim Cumhuriyet edebiyatının pek yapamadığı bir şeyi yaptım: Romanlarımda toplumun içerisindeki marjinalleri de devreye soktum. Neden: çünkü o yüzde içinde onlar da var. Onları ihmal itmek yanlış bir şey. Onlar da beşeri bir dram yaşıyorlar. Sosyal bir dram yaşıyorlar. Diyelim ki bizde özellikle 1950'lere kadar olan dönemlerde ve 1950'lerden 1970'lere kadar olan dönemlerde İstanbul'da çok ciddi bir gayrimüslim azınlık gerçeği vardır. Benim bütün romanlarımda onu bulursunuz. Halbuki edebiyatçılarımızın çoğu onları yok saymıştır. Bir tek Sait Faik biraz ilgilenirdi. Rumlara özel bir zaafı vardı ama o da birçoğu gibi Ermenileri, Musevileri yok sayardı." *(Mavi Adam, Söyleşiler,* haz. Zeynep Aliye, bilgi yayınları, S. 209-210)

Attilâ İlhan'ın geleneksel şiirimizle bağlantıları nasıldı? Geleneksel sözü hiç kuşkusuz hem Divan hem de halk şiirini içeriyor.

Yakup Çelik, Şubat Yolcusu adlı Attilâ İlhan'ın şiirini incelediği kitabında, onun tek tek kitaplarını ele alarak geleneksel şiirimizden ne oranda, nasıl yararlandığını ortaya koyar:

"Duvar'daki şiirlerin bir kısmında gerek söyleyiş, gerekse konu bakımından halk hikâyesine yaklaşıldığını görmekteyiz. Gavurdağlarından Rivayet'in tümü için halk hikayesi tanımlaması yapılabilir.

Nâzım şekli olarak da halk şiirine ait küçük parçalar bulabiliriz. Bunlar şiirlerin arasına sıkıştırılan türkülerdir. Döşeme'de 'geldi-mola' türküsü vardır. Cebbaroğlu Mehemmed'de 'hasret kuşun kanadında', Ümmühan'da 'eksilmez dağların yağarı', Deli Süleyman'da 'eşkiya' türküsüyle karşılaşmaktayız. Şiirlerin arasına serpiştirilen bu türküler, hem okuyucuya anlatılan insanların yaşama tarzlarına, hayat mücadelesi zorluklarına sürüklemekte, hem de şiire ahenk kazandırmaktadır. Hürriyet Yürüyor bölümünde, Mektup ve Ağıt şiirlerinde de araya türküler alınmıştır. (Şubat Yolcusu / Dr. Yakup Çelik / Akçağ, S. 26-27)

Halk Edebiyatı Unsurları

"*Ben Sana Mecburum*'da halk edebiyatından etkilenme, Memleket Havası şiirlerinde görülür. Burada halk edebiyatını hatırlatan söyleyiş ve halkın yaşama tarzı ile karşılaşmaktayız. Halk edebiyatı özellikleri, şairin Anadolu halkını anlatmasından kaynaklanmaktadır."

Yakup Çelik, divan şiiri etkisi için, tam bir etkiden söz edilemeyeceğini söylüyor ki ben de katılıyorum:

"Divan şiiriyle benzerlik yalnızca beyit seviyesindedir. Elbette ki, beyit esasına dayanan şiirin söyleyiş ve ahenk bakımından Divan şiirini hatırlattığı da düşünülebilir.

Bahsettiğimiz şiirlerde, Divan edebiyatının etkisi yalnızca sezilmektedir. Tamamen Divan şiiri etkisi diyebileceğimiz somut unsurlar yakalamak mümkün değildir. Şiirlerindeki beyitlerin Divan şiirindeki fonksiyonlarıyla yer aldığı söylenemez." (Şubat Yolcusu / Dr. Yakup Çelik / Akçağ, S. 169)

Divan edebiyatı ve halk edebiyatı etkisi taşıyan şiirlerle 'ulusal bir bileşim' gerçekleştirme gayesindedir. Ulusal bileşimi

gaye edinen şiirlerde, şekil ve söyleyişi geleneksel kültürümüzden, muhtevayı da 20. yüzyıl insanının ızdıraplarından seçme yoluna gitmiştir. *(Şubat Yolcusu* / Dr. Yakup Çelik / Akçağ, S. 219)

Attilâ İlhan'ın siyasal donanım konusunda yaptığı açıklama birikiminin kaynağını ortaya koyması açısından önemlidir, onun için yazıma aldım:

"Hasan Tanrıkut, hayatta en çok sevdiğiniz insanlardan biri zannediyorum. Pek çok yazınızda andınız bugüne kadar.

Neden? Çok önemli bir sebebi var: O zamana kadar şiir yazıyordum, Saadet Hepimize Mahsustur'un ikinci cildini yazıyordum. Fakat toplumcu olmak isteyen bir sanatçı için donanımlı değildim, nasıl donanımlı olunabileceği konusunda fikrim yoktu. Bu konudu bana yol gösteren yok. Ömer Faruk bana yol göstermeye çalışıyor, fakat şair olarak. İlk defa olarak, Hasan'ın şahsında, bir çeşit 'artist komple' nasıl olunur, bunu konuşmaya başladık. Hasan, 'Sen' dedi, 'iktisat öğrenmek zorundasın, tarih öğrenmek zorundasın. Hele roman yazıyorsan...' Ben o zamana kadar böyle bir gerekliliğin farkında değilim.

Hasan'la konuşmalarımızı hep hatırlarım; bizim çocuklar kaçarlardı, onunla baş başa kalırdık. Hasan tarih konuşurdu, tarip tartışırdık; tarihin materyalist telakkisini ilk defa ondan duydum. Bir çeşit öğrenci hoca ilişkisi başladı aramızda. O da beni iyi bir öğrenci buldu herhâlde." *(Nam-ı Diğer Kaptan - Attilâ İlhan'ı Dinledim* / Selim İleri / İş Bankası. S. 87-88)

Kuşbakışı bir Attilâ İlhan yazısı, kaynakları ve kişiliğine dair daha çok. Sanırım, şiirleri için bir şey demeyeceğim; ama romanlarını, düz yazılarını bir başka açıdan, daha zenginleştirerek okumak için kendimce ve kısa bir öneride bulundum size.



CUMHURİYET DÖNEMİ MODERN İNSAN TİPİ-ATTİLÂ İLHAN VE POETİKASI ÜZERİNE

Şerif Aktaş

Bu yazı bir bildiri olmayacak; en azından yazıyı kaleme alan insan bu niyette. Bu yazı Attilâ İlhan'ın içten bir takrizine cevap olmak üzere hazırlandı. Attilâ İlhan'ın sağlığında bu konuda yazı yazmayı düşündüm. Olmadı, denk düşmedi. Kendisiyle karşılaşmak da nasip olmadı. Son zamanlarında da çok meşgul olduğu hissediliyordu.

Attilâ İlhan sözü edilen takrizi, Yakup Çelik'in *Şubat Yolcusu Attilâ İlhan'ın Şiiri* adlı kitabı için yazmıştı. Bu kitap 1997'de yayımlandı. Attilâ İlhan, "Benim Kuşağımdan Hiçbir Toplumcu Şair Hayalini Bile Kuramazdı" adlı yazısına *"Üniversitenin herhangi bir fakültesinin bir öğretim üyesi kalkacak da şiirlerim üzerine doktora tezi hazırlayacak; daha da müthişi tezi kabul görecek! Olmayacak şey!"* cümlesiyle başlamış. İlk okuduğumda da en azından kendi kendime söylemiş olmalıyım, bugün de söylüyorum: Oldu işte, hem de güzel oldu. Gerekliydi de. Çünkü siz sayın Attilâ

İlhan, 1950'de Quartler Latin kahvelerinde kendi poetikanızı hazırlamak gayreti içine girdiğiniz günlerden itibaren bir grubun değil ulusun sanat sözcüsü oldunuz, Fransa'da Nâzım Hikmet'i kurtaramadınız; ama sezilebildiği kadarıyla Türk sanatı ve edebiyatı üzerine zamana açık, istikameti belli modern insan tavrı ve dikkatini getirdiniz. Yakup Çelik'i danışmanı olarak sizin eserleriniz üzerinde doktora tezi hazırlamaya yönlendirdiğimiz yıllarda, eserlerinizdeki modernist sanat anlayışının arkasında sanat ve kültür hayatımızdaki modern tavrınız birçokları gibi bize de cesaret veriyordu. Eserlerinizi incelemek ve yorumlamak ayrı bir iş. İzninizle bu yazıda 1950'li yılların başlarında edebiyat hayatımızın ortasına düşen modern insan Attilâ İlhan'dan söz edeceğim.

Bu Attilâ İlhan sanat ve edebiyat üzerine düşünürken aklın önderliğinde zamanın getirdiği yeni dikkat ve görüşlerden, bize özgü kültür birikimlerinden ve değerlerden yararlanarak orijinal bir terkibe ulaşmasını istemiyor muydu? Quartier Latin kahvelerinde bize özgü burjuvazi eksikliğinin doğurduğu sonuçların acısını duymuyor muydu? Kendi kökünden uzaklaşanların, öykünmeciliğin girdabında kaybolacağını görmüyor muydu? Sanatta özün kendi ifadesini bulabileceğini, özü yok saymanın tehlikesini çok iyi anlamamış mıydı? Bu Attilâ İlhan, sanatta öz meselesi üzerinde düşünürken sanatçının insana, hayata ve topluma bakışında öz kelimesinde ifadesini bulan kavrama ayrı bir değer vermiyor muydu? Kendi ulusal birikimi ve değerlerini zamanın getirdiği düşünce ve yeniliklerle yorumlamadan bu "öz"ün soyut kavram düzeyinde kalacağını söylemiyor muydu? Düşünce tarihinin birikimini, aklın ölçüleri ve ülkenin şartlarına göre, yorumlama ve değerlendirmenin öze ulaşmada gerekli olduğunu sezdirmiyor muydu? Rönesans sonrasında Avrupa ülkelerinin kendi kültür malzemesi ve problemlerini değerlendirerek kendi sosyal kurumlarına vücut verdiği gibi bizim de

kendi problemlerimizi çözmek ve geleceğe hazırlanmak amacıyla çağdaş metot ve dikkatlerle kendimizi ele almamız gerektiğini ifade etmiyor muydu? Batı ülkelerinde ulusal kimliğin kendi modernleşmelerinin sonucu oluştuğunu dile getirmiyor muydu? Bizim de Atatürk ile elde ettiğimiz bağımsızlığımızı her anlamda koruyarak modern hayatın gereği olan kurumlara, bu kurumlardan sağladığı güvene ulaşmamız yolunda çaba harcamamız gerektiğini dile getirmiyor muydu? Bütün bunların araştırılması, belirlenmesi ve gerçekleştirilmesinde aklın ölçüleri, bilimin metotlarının kullanılmasını önermiyor muydu? Batı'nın hümanizmden aydınlanmaya, sanayi ve demokratik devrime geçişte kat ettiği aşamaların bilincinde düşünen ve hisseden birey olarak kendimize yönelip bize özgü bileşime ulaşmamız gerektiğini söylemiyor muydu? Bu bileşime ulaşmada herhangi bir ulusa öykünmeye gerek olmadığını, metot olarak diyelektiği kullanarak bize özgü bileşime ulaşabileceğimizi öne sürmüyor muydu?

Bu insan, Atatürk'ün sözünü ettiği muasır insanı kendi yaşama biçimi, zevki, anlayışı ve mizacı ölçüsünde temsil eden, modern olduğunun bilincinde bir aydın, bir yazar, bir düşünür değil mi?

Böyle bir insanın eserini incelemek veya inceletmek Türk üniversitelerinin görevi olmalı düşüncesiyle, yazının başında sözü edilen tezi hazırlamak üzere Yakup Çelik'i görevlendirmiştik.

Böyle bir girişten sonra, Attilâ İlhan'ın edebiyat ve sanatla ilgili yazılarından hareketle onun poetikasının bazı özellikleri üzerinde durmak istiyorum.

1- Attilâ İlhan'da "özgün bir ulusal bilişim fikri"; sanat ve düşünce ile ilgili yazılarında temel hareket noktalarından biridir. Bu hususu Gerçekçilik Savaşı'nın ön sözünde şu cümlelerle ifade ediyor:

"Özgün bir ulusal bileşim fikri beni ister istemez toplumumuzu, dolayısıyla yakın tarihini incelemeye götürmüştü. 1950'den bu yana Anadolu İhtilalini kurcalıyor, bunu yarım kalmış bir demokratik devrim olarak yerine koyuyordum. (...) Mustafa Kemal devrimciliğinin ilginç bir diyalektiği var: Amacı çağdaş uygarlık düzeyi, yönetimi ise -hayatta en hakiki mürşit olan- bilim! Hal böyle oldu mu çağdaş uygarlık düzeyinin sosyalizm olduğu bir dönemde Mustafa Kemal devrimciliği, bilimleri yöntem diye kullanırsa, elbette sosyalizmi amaç edinecektir. Bu bakımdan, ulusal bileşim diyalektik yöntemi gereği Türkiye'nin koşullarından çıkaracaksak, bu koşullara Anadolu İhtilalinin de dahil olduğunu kimsenin unutmaması zorunludur." (S. 11-12)

2- Attilâ İlhan'da özgün bir ulusal bileşim fikri", ulusal-evrensel kültür karşısında yerini ve değerini belirlemeye zemin hazırlar. Attilâ İlhan bu konuya benimsediği bir kültür tanımıyla başlayıp düşüncesini şöyle geliştirmektedir:

"Kültürün bilinmez kaç tarifi yapılmıştır. Ben kafama ve metoduma uygun düştüğünden M. Rosenthal ve P. Yudin'in Felsefe Sözlüğü'ndeki tarifini benimsedim: "Kültür tarih boyunca toplumda yaratılan bütün maddi ve manevi değerler; bu değerlerden faydalanılması ve bu değerlerin gelecek nesillere iletilmesidir.

Evrensel kültür kavramı, bir tuzak gizliyor. (...) evrensel kültür, yeryüzünden gelmiş geçmiş ve gelecek uygarlıkların heyet-i mecmuasıdır. (...) terimi ısrarla kullananlar bunu böyle anlamıyor. Onların evrensel kültür dedikleri, birkaç yüzyıldır Yahudi/Hristiyan tabanlı batılı emperyalizmin, dünyaya evrensel diye cebren ve hile ile kabul ettirmeye uğraştığı Yunan/Latin kökenli batı kültürü-kendi kültürü."

O bunu elbet gizler, kültür değerlerini toplumsalın dışında, hatta üzerinde bir değerler sistemiymiş gibi sunar. Halbuki kriter (kıstas, ölçüt) kendi uygarlığının kriteridir. Bu kritere uygun düşmeyen başka kültür sistemeleri, o dakika geçersiz sayılıyor. Kültür emperyalizmi dediğimiz bu değilse ne? (...) batı uygarlığının yerli misyonerlerince papağan gibi tekrarla-

nan evrensel kültür kavramını, soyut toplumsalın dışında ya da üstünde bir kavram gibi almaktan vazgeçmek (...) lazımdır.

Ulusal kültür, ümmet kültüründen doğuyor; karşıtların birliği ilkesine uygun olarak feodal toplum içinden! Çerçevesi feodal toplumdur; ama muhtevası feodallere karşı yükselen yeni şehirli kesimin (burjuvazi) muhtevasıdır. Fransız burjuvazisi, laik/ulusal kültürünü, dinsel/feodal kültür çerçevesi içinde oluşturmuş; yeni ulusal değerlerini eski değerlerinin üzerine oturtmuştur. Başka deyişle bireyselleşme, rasyonelleşme, laikleşme, yabancı kültürden aktarılmış, eski çerçeve içinde yaratılarak benimsenmiştir. O yüzden benimsenmesi kolay olmuştur ya! Aristokrasinin musikisi, edebiyatı, felsefesi (hatta mutfağı) demokratikleştirilerek millete mal edilmiştir. Onlar kötü diye terk edilip, başka bir kültür dairesinin ecnebi kurumları aktarılmıyor."(Ulusal Kültür Savaşı, S. 11-12.)

Yukarıdaki satırlar öykünmeye ihtiyaç duymayan kendi şartları, kendi imkânları ve yeteneklerinden hareketle modernleşmeyi hedef alan bir dikkati ifade etmektedir. Bu ciddi anlamda modern insana özgü bir dikkattir. Modernleşmenin temelinde bu iradenin, bu bilincin bulunması gerekir. Attilâ İlhan'ın 1950 sonrası edebiyat ve kültür hayatıyla ilgili yazılarında temel hareket noktası bu düşüncedir. Modernleşme adına öykünme ve Batılılaşmaya yönelenler "kültür emperyalizminin işbirlikçileri" olma bahtsızlığını yaşarlar. Attilâ İlhan'a göre de bize göre de bunlar modern değildir; "komprador aydınlardır" bağlı bulundukları ulusal kültür dairesinin ülkemizdeki misyonerleridir.

Görülüyor ki Attilâ İlhan, kendi geçmişimiz ve kendi uygarlığımızın kriterlerinin, modernleşmenin hareket noktası olmasını istemektedir. Attilâ İlhan'ın sözü edilen ölçü ve geçmiş üzerinde duracak bilim adamı ve düşünürlere ihtiyaç duyulduğu noktasına kadar geldiği anlaşılmaktadır. Acaba bizi bütün olarak görebilen ve anlayan bir düşünce adamının, bir filozofun eksikliğini merhum İlhan görmemiş midir, sezmemiş midir? Bu soruların cevabını şair, yazar Attilâ İlhan'ın düşünce adamı, bilge kişi kimliğine bürünmesinde aramak yerinde olur.

"Bu düşünceleri savunan fikri ve edebi etkinliklerini, bunlar çevresinde bireysel özelliklerini, izlenimlerini ve yaşantılarından gelen unsurlardan hareketle şekillendiren Attilâ İlhan 1950 sonrasında kimlerle mücadele etmek zorunda kalmıştır" sorusunun cevabı da yukarıda verilmiştir. Bunlar şöyle gruplandırılabilir diye düşünüyorum:

- Kültür emperyalizmini bilerek veya bilmeyerek savunan kişi ve gruplarla
- Skolastik zihniyeti fazla kisve ve tavırlar altında sürdürme gayreti içinde olanlarla
- Geçmişi halde yaşama heveslisi olanlarla
- Edebiyatta ve sanatta özü hiçe sayanlarla
- Batı medeniyetinin başka bir söyleyişle modernleşmenin kullandığı uluslararası metot olan diyalektiğe karşı olanlarla

Bütün bunların değerlendirilmesi, şüphesiz ayrı bir yazı konusudur. Ancak yukarıdaki maddelerin birlikte Attilâ İlhan'ın tenkit, değerlendirme ve teorik yazılarının merkezinde yer aldığını söylemekle, onun modern bir Türk olarak edebiyat ve kültür hayatımıza bakış tarzında bu maddelerde ifade edilen hususlar çevresinde etkinliklerini sürdürme gayreti içinde bulunduğunu belirtmekle yetineceğiz.

3- Attilâ İlhan yukarıdaki düşüncelerini sanatta ifade eden yeni bir sanatçı tipi doğduğunu söyler. Onun sanatçıda görmek istediği özellikleri bu tipte bulmak mümkündür. Ancak önce yazının kaleme alındığı yıllarda gözlemlenen sorumsuz sanatçı tipinden söz eder. Bu sorumsuz tip:

> "sanatı; amacı kendisi olan soyut bir çaba, bir oyun sayar. Memleket gerçeklerinin, fikir sorunlarının farkında değildir. Sıkılır bunlardanç (...) Bohemlik taslarç(...) Memleket gerçekleri onun için katlanılması güç, sinir bozucu şeylerdir.(...) Kimisi aslını astarını bilmeden sürrealiste'tir. Kimisi solcu solcu geçinir. Kimisi existansialiste olduğunu söyler. Aslı şu ki, her biri ne olduğu belirsiz karma bir tipin çeşitli örnekleridir." (Yeni Bir Sanatçı Tipi, Gerçekçilik Savaşı, S. 58-59.)

Bu satırlar, yukarıda sözünü ettiğimiz Attilâ İlhan'ın karşı olduğu ve mücadele ettiği sanat anlayışlarından bazılarına bağlı tipleri gözler önüne serer. O, aynı yazının devamında bu sanatçı tipi karşısındaki yeni tipi de şu cümlelerle tanıtır:

> "Şimdi yeni tarih ve toplum koşullarından yeni bir sanatçı tipi doğuyor. Gelecek bu yeni tip sanatçılarındır. Artık iç güdülerle, duyarlılıkla, (yalnız bunlarla) yapılan sanat çağını geçirdik. Aklın, bilimin, tarih gerçeklerinin aydınlığında, sorumlu bir sanat çağı yaşıyoruz. Yeni bir sanatçı nereden çıktığını, nereye varacağını bilen; kendisini memleketine, ulusuna ve tarihine karşı sorumlu sayan bir sanatçıdır. Sanatçı olmak için; aydın ve aydınlık bir fikir adamı olmak gerektiğinin farkındadır. Memlekete faydalı olmak için, onu, tarihsel ve ekonomik anlamda iyice tanımak; aydınlatmak ve yükseltmek gerektiğini bilmektedir. Onun için, Türkiye'nin en acı gerçeklerine göz kırpmadan bakabilir. Onun için sanat, toplumsal bilimlerle yakından ilgili, ışıklandırıcı bir çabadır: Estetik bir çaba! O, fikir tartışmalarından çekinmez, tam tersine, yeni tartışmalara sokulur; etrafını ve kendisini, okuyucuları önünde eleştirmeci gözüyle ve yöntemli olarak aralıksız inceler, açıklamaya çalışır." (a.y. S. 59.)

Bu satırlarda söylenenleri maddeler hâlinde yazdığımızda sorumsuz sanatçı yanında sorumlu sanatçı tipinin özellikleri daha da açık görülür. Yeni tip sanatçı; modern, kendini ifade etmekten çekinmeyen, toplumsal bilimlerle ilgili, insan ve toplumla iligili problemleri inceleyen biridir. Böylece Attilâ İlhan, sanatla kültür ilimleri arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir. Yukarıdaki alıntıda yer alan, akıl, bilim, aydınlık, tarihi gerçeklik, sorumlu sanatçı, aydınlatmak, yükseltmek, estetik çaba, yöntemli inceleme ve açıklama, memlekete faydalı, memleketi tarihsel anlamda iyi tanımak, ekonomik anlamda iyi tanımak söz ve söz gruplarının birlikte çağrıştırdıkları olumlu hükümler modern insanın benimsediği ve ortaya koymak istediği sanat etkinliğinin özellikleridir.

O, bir başka yazısında yeni sanatçıda görmek istediği bazı özellikleri belirtmiştir. Attilâ İlhan bu yazıda; batılı görüşle ulusal gerçekleri yuğurarak, estetik ve ulusal bir birleşime varması gerektiğini belirtilecek, herhangi bir sanatın, herhangi bir sanatçının öyküntüsü olmayacağını söyleyecek sonra da yazısını şu cümlelerle sürdürecektir:

> " 'Sanatçı' her şeyden önce ulusal ve Türk olacaktır. Memleketçi ve millîyetçi olacaktır. Aynı zamanda batı sanat ve kültürünün şanlı geleceğini, aynı zamanda bütün Doğu İslam Türk sanatının ve kültürünün şanlı geleceğini iyice içine sindirmiş, eline Batılı ve uygar yöntemlerin anahtarını almış olacaktır." (a.e. *Öyküme Üzerine*, S. 53).

Alıntı yapılan yazılar 1950'li yılların başlarında kaleme alınmıştır. Bu demektir ki Attilâ İlhan Paris dönüşü böyle düşünmekte, bu düşüncelerini kabul ettirmek için mücadele etmektedir.

4- Attilâ İlhan sanatın öykünme, sanatçının da öykünmeci olmadığı üzerinde ısrarla durmaktadır.

> "Her sanatçı başlangıçta öykünür. (...) Fakat sonra gerek dünya görüşü, gerekse estetik düşünce bakımından kişisel bir bileşim yapar, öykünmeden kurtulur." (*Gerçekçilik Savaşı*, Öykünme Üzerine, S. 51).

Yazının devamında; sanatçının ve sanatçının içinde yer aldığı kuşağın "bağımsız bileşimi" gerçekleştirmek için gerekli olanları arayarak bulması gereği üzerinde durulur. Attilâ İlhan art arda gelen kuşakların öykünmeciliği sürdürmesinden şikayet eder. Bağımsız bileşimin şartlarını nesnel ve öznel olmak üzere ikiye ayıran İlhan yazısını şöyle sürdürür:

> "Nesnel olarak bir kuşağın bağımsız bileşimini yapması için tarihsel, toplumsal ve estetik bakımlardan, önce gelen kuşağın olgunlaşması, toplumsal, tarihsel zorunlulukla göre bileşimini - ya da bileşimlerini- yapmış olması şarttır." (a.y. S. 51)

Bu cümle son derece önemlidir. Bir kültür dairesinden bir başka kültür dairesine veya bir kültür evresinden başka bir ev-

reye geçişte sanatta ve edebiyatta gerekli bir bileşimi gerçekleştirecek öncülere ihtiyaç olduğu belirtilmektedir. Bu bir temel atma, yön belirleme işidir. Skolastik dönemden modern döneme; modernden modernist ve postmodernist döneme geçişte "tarihsel, toplumsal ve estetik" şartların değerlendirilmesi ve yorumlanması sonucu bir "bileşime" (terkip) ulaşılması zorunluluğu üzerinde durulmaktadır. Bu yalnız sanatıyla uğraşan bireyin işi olmaktan çok, bir dönemi bütün hâlinde değerlendirilebilen bir grubun işidir. Geçiş dönemlerinde ulusal sanat bileşiminin belirlenmesi gereği üzerinde durulmaktadır. Bu da kültür bilimlerinin her alanıyla ilgilenebilen kişi ve grupların işi olmalıdır. Bu işi gerçekleştirenlere öncüler denmesi doğaldır. Öncüleri izleyenlerin de ortaya konulan *"bileşimleri, çağlarına özgü yeni koşullar içinde canlı tutabilmek için bu koşullara uygulayabilecek bilgi, güç ve yetenekte olmaları"* (a.y. S. 51) gerektiği belirtilir.

Bu dikkatle Yenileşme Dönemi Türk Edebiyatı'nın her evresi değerlendirilirse edebiyatımızın gelişme ve oluşmasına hâkim zihniyet üzerinde daha rahat konuşulabilir sanıyorum.

5- Attilâ İlhan, Batılılaşmak değil bize özgü modernleşmekten yanadır. Modern insan aklını ve elindeki her türlü imkanı kullanarak çağını iyi anlamak, sahip olduğu imkân ve değerleri iyi kullanarak bir bileşime ulaşmayı amaçlar.

Attilâ İlhan Tanzimat'tan sonra bizde batılılaşmaktan söz edildiğini hatırlatır. Batılılaşmak sözünü iki farklı anlamda kullananların olduğunu ifade eder. Sonra da dikkatlerini şu cümlelerle dile getirir: "Tanzimat'tan Cumhuriyete kadar olan dönemin batılılaşması ile Cumhuriyetten sonraki dönemin batılılaşması arasında köklü bir yöntem ayrılığının varlığı dikkati çekmektedir. (Gerçekçilik Savaşı, Batılılaşmak Üzerine, S. 43) Bu iki batılılaşma arasındaki farkı Attilâ İlhan şöyle ortaya koymaktadır:

> "Birincisinde, yabancı egemenlikler altına girdiğimiz için, yabancı etkiler altında kalıyor, sözüm yabana Batılılaşıyorduk.

> Bu aslında bağımsızlığımızı yitirmemiz, yabancı devletlerin zorla kabul ettirdikleri bir çerçeve içine girmemiz demekti. Oysa ikincisinde ulusal egemenliğimizi kazandığımız, yabancı etkilerden kurtulduğumuz, bağımsız bir devlet olduğumuz ve olmakla devam etmek istediğimiz için batılılaşıyorduk. Batılı olmak istiyorduk. Birinci halde batılı olmak eğilimi, ne derece kişiliğimizi kaybetmemizi deyimliyorsa; ikinci halde o kadar kişilik kazanmamızı deyimliyordu." (Gerçekçilik Savaşı, Batılılaşmak Üzerine, S. 44)

Attilâ İlhan'ın modernleşmek amacıyla Batılı olmak konusunda söylediklerini maddeler hâlinde şöyle sıralamak mümkündür.

- Batılı olmak, Batılı bir devlete benzemek değildir.
- Batıda bir değil; birçok devlet, birçok ulus var.
- Tarihin akışı içinde her biri farklı maceralar geçirmiş, farklı idealler peşinde koşmuştur.
- Batılı ulusların hepsinde ortak bir gelişme çizgisinin varlığı gözden kaçacak gibi değildir.
- Batılı ülkeler derebeylik dönemini geçirmişken, tüccar ve sanayici çevrelerin çoğuna girmişken, yaşadıkları toplumsal olgular onların düşünme sistemlerini belirlemiş.
- Latin kültüründen gelen ilkeler kendi köklerinden gelenlerle yoğrularak her biri ulusça uygar ve Batılı bir bileşime ulaşmıştır.
- Biz de, tıpkı onlar gibi ulus köklerimizi kaybetmeden, Batı uygarlığının yöntemleriyle ulusal uygarlık bileşimimizi yapmamız gerekir.
- Kişiliğimizi, gelişmemizi, tarihsel köklerimizi yadsımayacak, onları koruyacak, yeni koşulların getireceği yeni bir görüş ve düşünüş düzeninde gözden geçirmeliyiz.

Yukarıdaki maddeler Batı ülkelerinin modernleşmelerini dikkate alarak modernleşmemiz gerektiğini ortaya koymakta, bunu gerçekleştirmek için neler yapmamız gerektiğini ana hatlarıyla ifade etmektedir.

Yenileşme dönemi edebiyatımızın da bir taklit dönemi yaşadığını, bundan kurtulmamız gerektiğini Attilâ İlhan şu cümlelerle ifade etmektedir:

> "Genel anlamda batılı olmak istediğimiz için, "batılı" bir sanatımızın olması en büyük dileklerimizden biridir. Geri, eskimiş, pırıltısını yitirmiş bir sanat yerine; ileri, yeni ve aydınlık bir sanat geliştirmek epeyce bir zamandır çoğumuzun kafasını kurcalıyor. Eğer batılılaşmamız normal ve doğru saydığımız yandan başlamış; (...) toplumsal bünyemizin, ulusal kökenini kaybetmeksizin, batılı yöntemlerle pişirip kuracağı batılı bileşim, sanat alanında da gerçekleşecekti. Türk sanatı da gerek özü, gerek biçimleri bakımından ileri, aydınlık ve batılı olabilecekti (*Gerçekçilik Savaşı*, Batılılaşmak Üzerine, S. 46).

Attilâ İlhan'ın toplum, batılılaşma ve edebiyat hakkında söyledikleri modernleşmeye taraftar insanların düşüncelerini dile getirmektedir. Ona düşünce ve edebiyat hayatımızda bir yer ayıracaksak bu modernleşme sürecimiz içinde oynadığı olumlu rol ekseninde olmalıdır. 1950'li yılların başlarından itibaren edebiyatımızda modernleşmenin takip etmesi gereken istikameti işaret eden ve bu yolda eser veren en önemli isimlerden biri Attilâ İlhan'dır denilse, bu bir hakkın teslimi olur sanıyorum.

Attilâ İlhan 1950'li yılların başlarında aynı dikkatle Cumhuriyet sonrası edebiyatımızı da şöyle değerlendirmektedir:

> "Cumhuriyetten bu yana iri konuşan aktif gerçekçiler geldiler; halk adına halkın sanatını yapmak iddialarını getirdiler. Kendilerine göre, yaptılar da! Öte yandan yarı öyküntü, çoğu biçimci, en çoğu alaycı bir küçük adamlar sanatı aldı yürüdü. Süleyman Efendi ıslah kabul etmez bir küçük burjuva idi. Resmi yeni edebiyat düpedüz cosmopolite, düpedüz dalgacıydı. Küçük aydınlar, toplumsal kökeni yönünden orta halli, fakire yakın halk tabakalarına bağlı ya da yakın kimseler; sanat için sanat demiyor; toplum için sanat gibi dolambaçlı laflar ediyor; ama yine de birincisini yapıyor, yapmaktan hoşlanıyordu. Bu hâlâ böyledir. Allah bilir, gerçek toplumsal sanat, bütün heybetiyle yükselmedikçe böyle olacaktır.(...)

... küçük adam, can sıkıntısı edebiyatı, alay şiiri, biçim hikayesi yapıp gittikçe; Türk olan, büyük olan ve batılı olan sanatçı gelmeyecektir." *(Gerçekçilik Savaşı,* Önemli Dört Adam, S. 53)

Attilâ İlhan'a göre 1950'li yılların başlarında toplumsal sanata ihtiyaç vardır. Toplumsal sanat anlayışıyla; Türk olan, büyük olan ve Batılı olan sanatçı ortaya çıkacaktır.

6- Attilâ İlhan yansıtmacı değil, bileşimcidir. Ulusal sanatı savunur. Yukarıdaki ifadelerden Türk olan ve Batılı olan sanatçının toplumsal sanat anlayışına bağlı olması gerektiği anlaşılır. Attilâ İlhan "Sanat Sorunları I" başlıklı yazısında toplumsal sanatçının özelliklerini şu cümlelerle ifade eder: *"... sanatçının toplumsal iş görmesi, sadece çevresinden aldığı etkileri yansıtması olamaz. Bunu böyle anlamak sanatın toplumsallığından hiçbir şey anlamamak demektir."* Öyleyse doğru sayabileceğimiz görüş ne gibi ilkelere dayanır? Bu sorunun karşılığı şu olamaz mı?

Attilâ İlhan'ın "Sanat Sorunları II" başlıklı yazısındaki bazı cümleleri hiç değiştirmeden maddeler hâlinde yazarsak Attilâ İlhan'ın 1950'li yıllardaki sanat anlayışını ana hatlarıyla ifade etmiş oluruz.

- Sanat eseri yaratıcı bir çabanın sonunda doğar.
- Yaratma dediğimiz, toplumsal, doğasal ve hümanist hareket noktalarında, estetik planda yeni bileşimlere gitmek, orijinal terkipleri yapmak demektir.
- Yaratan tekrar etmez, tespit etmez, gözlemez, yol göstermez.
- [Yaratan] Bunların hepsini çeviren geniş bir çember içinde, kendi çevresinin ve toplumsal katının etkilerini yoğurur, estetik bir potaya döker.
- Yaratmak sanatın en temelli özelliklerinden biridir.
- Yaratıcı olmamak, sanatçı olmamaktır.
- Sanattan söz edildiğinde, yaratmak çabası estetik ve orijinal bileşimlere varmak çabasıdır.

- Sanatı toplumsal bir iş görmek amacına bağlı bir programda aracı, sadece programda aracı saymak isteyenler estetik planda almadıkları disiplini bir sanat çıkmazına düşmekle, sanatı hiç anlamadıklarını göstermiş olurlar.
- Sanatın toplumsal bir görevi bir sorumluluğu vardır denilemez.
- Sanat bu sorumluluğu, bu görevi, sanat katarak yerine getirmekle görevlidir.
- Bu sanatın toplumsal, yaratıcı ve estetik üç yönlü bir çaba olmasını deyimler.
- {Bütün bunlar} Toplumsal gerçekçi görüşün ana çizgisidir.
- Sanatçı bir kere toplumsal, insancıl göreviyle baş başa: {Sanatçı, çağını anlayıp değerlendirmeli} sanatçı fikir planında bir bileşime ulaşmış olmalıdır.
- İş bunu aktarmaya gelince, derhal estetik plana dökülür.
- Sanatçı, çalıştığı sanat dalının estetik olanaklarını, kendi gücü ve anlayışıyla kullanarak estetik ve yeni bileşimler yapar.
- Sanatçı {bu etkinliğiyle} doğaya yeni bir şey katar.

Yukarıdaki maddelere itiraz etmek mümkün görülmemektedir. Bunlar 1950'li yıllarda Attilâ İlhan'ın sanatta yolunu belirlediğini ve ifade ettiğini ortaya koymaktadır. Sıralanan bu düşüncelerin sahibi siyasî bir grubun, kalıplaşmış bazı fikirlerin savunucusu olamaz. O; aydın, modern bir Türk vatandaşı olarak edebiyatta yapılması gerekenleri kendince ifade etmektedir.

7- Birleşimci edebiyat için ulusal aydın tipine ihtiyaç vardır. Attilâ İlhan bütün bunların gerçekleşmesi için ulusal aydın tipinin yetişmesi gerektiğini öne sürer. O, komprador aydınla modernleşmenin gerçekleşemeyeceğini açıkça ifade edenlerdendir. Attilâ İlhan, sürdürülen yaşama biçimine ve çevresindeki aydınlara bakarak Türkiye'deki aydınları iki gruba ayırır.

O, komprador aydın aracılığıyla, Tanzimat zihniyetinin oluştuğunu söyler. Komprador terimini de şöyle açıklar: "Komprador kelimesi yanılmıyorsam, İspanyolca: İlk sömürgeciler İspanyollar değil mi? Sömürgecilerin de yerli halka kendi tüccarlarının direkt temasını yasaklamışlar; bu teması ancak yerli halktan seçtikleri bazı kişiler yürütebiliyor, komprador onların adı. Gittikçe kelimenin kapsamı genişlemiş, yabancılarla çıkar ilişkisinde bulunan, yabancıların davulunu oynayan yerli anlamına gelmiş." (Aydınlar Savaşı, *Aydın Havası*, S. 34).

Aynı yazının devamında Tazminat sonrasında, 'Batılılaşmaya bağımlı bir aydın tipinin türediği, bunlara ve bunların günümüzdeki türevlerine' komprador aydın dediğini belirtir. Komprador tüccar ve sanayici, komprador aydın ve komprador bir kültürden söz edileceğini ifade eder. Bir komprador ilericiliğinden de söz eder. Attilâ İlhan bu konudaki dikkatlerini şöyle sürdürür:

> "...bu komprador ilericiliği, ülkede tepkisel olarak gericiliğe de neden olmaktadır. Normali, feodal kültürden ulusal çerçeve içerisinde burjuva kültürüne geçmek idiyse; bunların 'komprador burjuva kültürü; onlara karşı olanların feodal ümmet kültüründe direnmesine, yani ülkenin asıl ulaşması gereken aşamaya ulaşmamasına yol açıyor. O zaman durum nedir? 'İlerici' şu ya da bu yabancının temsilcisi; gerici' kendini millîyetçi sanan feodal / ümmetçi; halk da ne onu, ne onu benimseyebilen lümpen bir kalabalık, ya da Arabesk" (a.y. S. 35)

Bu yazısında 'ulusal koşullarda, bilimsel yöntemlerle kendi kültürel bileşimini' gerçekleştiren bağımsız ve ulusal aydın tipinin oluşmasıyla bu problemin çözülebileceğini dile getirir. Yani komprador aydın tipi karşısında ulusal aydın tipi yer almaktadır.

Komprador aydın tipi, öykünmeci sanat ve edebiyatın oluşmasını sağlamıştır, ulusal aydın tipinin ise bileşimci sanat ve edebiyata vücut vereceği belirtilmektedir.

8- Sanatta biçim-öz tartışmasını pek de anlamlı bulmayan Attilâ İlhan'ın, bu konuda dile getirdiği *"özcü bir sanatçının çabasının, bir şey söylemek ve bu şeyi güzel söylemektir. Söylenecek şeyin varlığı ve öne alınması sanatçının özcülüğünü ortaya koyar. Demek ki sanatçı, eserini verirken bir öze dayanacaktır. Bu ana kural bütün özcü sanatçılar için doğrudur."* cümleleri ve benzer ifadelerle tavrını ortaya koymaktadır. Onun sanatta öz-biçim tartışması hakkındaki yazdıklarını maddeler hâlinde sıralamanın yararlı olacağını savunuyorum:

- Sanatta öz-biçim konusunda, 1950'li yılların ortalarında bir dağınıklık ve bulanıklık yaşanmaktadır. Birçok sanatçının düşüncesi henüz durulmamıştır.
- Millî ve Batılı bir estetik bileşime varmak isteyenlerin bu tartışmaya katılmalarını isteyen Attilâ İlhan, söz konusu problemle ilgilenmektedir. Onun bu konudaki düşünceleri de şöyle sıralanabilir.
- Özcü sanat yapmak sanatta biçimi harcamak değil.
- Özcü sanat taraftarları, sanat eserinin biçim ve öz öğelerinden karılmış sübjektif bir bileşim olduğunu yadsımazlar.
- Başarılı eserin estetik planda yeni ve orijinal olması zorunludur.
- Başarılı bir eserde öz öğeleriyle biçim öğeleri arasında başarılı bir denge vardır.
- Özcüler güzelliğin biçim ve öz bileşimiyle sağlanamayacağını bilirler ama belirleyici unsurun öz olduğunu öne sürerler.
- Özcüler sanat eserinin özden doğduğunu, öze uygun biçime sarılması gerektiğini, bu işin de estetik bir eylem olduğunu bilirler.
- Sanatta özcülük başka, toplumsal veya toplumcu olmak başka. Sosyalist gerçekçilik de daha başkadır.

- Bir sanatçı özcü olup da toplumsal bir tutumla çalışmayabilir.
- Özün seçilişi, ele alınış ve işlenişi değişebilir.
- Toplumsal çalışmak özelliği sanat eserinin diğer özelliklerini inkar etmez, onlara eklenir, onları tamamlar.
- Sosyalist gerçekçi bir eser özcüdür, toplumsal çalışır, toplumculuk iddiasındadır. Ancak onlar için aslolan özün konuşu, yorumlanışı, adlandırılışıdır. Bunlara sanat politikaya tutsak edilmiştir. Sanatçı özünü, konusunu bilgisi, metodu ve heyecanıyla seçmez, partisi vasıtasıyla seçer; o, partisine karşı sorumludur.
- Toplumsal bir eserde, özün bilimsel olarak incelenmesi; eserin, estetiğin imkanlarını da dikkate alarak, beşeri veri ve eğilimlere göre düzenlenmesi gerekmektedir.
- Çünkü öz, toplumsal ilişkiler düzenidir.
- Bu düzen, belirli bir zaman ve yerde, bütün dalgalanmaları, girdisi ve çıktısıyla toplumsal psikolojiye yansır. Birçok etki ve karşı tepkileri, duygu ve izlenimleri içine almış bir magmadır.
- Özü savunanlar özün yalnız bir ideolojinin ifadesi olmasını istemezler.
- Bir sanatkârın özü, içinde yaşadığı zaman ve yerde, içinde yaşadığı toplum çevresinin toplumsal özüne bağlıdır.
- Öz, sanat eserini sanat eseri kılan şey değildir. Sanat eseri çeşitli öğelerden oluşmuş bileşimdir.

Attilâ İlhan gerçekçilik üzerinde düşüncelerini ifade eden sanatçılarımızdan biridir. Sanatın mahiyeti üzerinde düşünmeden eser veren kişiler gibi 'ben gerçekçiyim', 'ben sosyal gerçekçiyim', 'ben toplumcu gerçekçiyim' demekle yetinmeyen bir sanatçıdır. Sanat hayatının her döneminde yaptığının teorik yönü üzerinde düşünen ve düşündüklerini ifade eden biridir.

Attilâ İlhan, 'gerçeklerin maddeleri, boşlukta kapladıkları yer bir ve aynı da olsa, anlamları problemin konusuna göre değişebilmektedir' cümlesiyle sanatta gerçek kelimesinin günlük hayattakinden farklı bir değer ve anlam kazandığını belirtir. Sonra da gerçekçi bir sanatçı gerçeği yansıtırken bu anlamların hangisini esas alacak sorusuna cevap arar. Bu problemin sanatta gerçekçilikten söz edildiği anda ortaya çıktığını da söyler. Bu hususta düşüncelerini şöyle sıralamak mümkündür:

- Gerçekçiliğin bir ve tek bir yöntemi yoktur.
- Gerçekçiliğin üç farklı derecesi (konağı) vardır.
- En ilkel anlamıyla gerçekçilik yapan sanatçılar varlık ve görüntüleri 'tespit ve gösterme ile yetinirler'. Gerçek ve gerçekler arasındaki ilişkiler derinliğine inmeden anlatılır. Attilâ İlhan, gerçekliğin bu biçimde ele alınmasına 'gerçekliğin aşağı konağı' adını verir.
- Bilimler gözlemlenen gerçek ve gerçekliği kendi metotlarına göre incelenir. Doğa, toplum ve insan ilişkileri yine bilimsel yöntemle belirlenebilir. Gerçek bilimsel metotlarla çözümlenir ve yansıtılır. İlkinde yalnız gözlem vardı; bu ikincisinde gözleme bilimsel çözümleme ve değerlendirme ilave edilir. Bu düzeydeki gerçekliğin de alınmasına da Attilâ İlhan 'gerçekliğin orta konağı' adını verir.
- 'Gerçekliğin yukarı konağı'nda ise, gözlemlenen ve çözümlenen gerçekliğin özünü kavrayan sanatçının zamanın getirdiği bilgi ve teknikle yorumlanıp değerlendirilmesi, yeni bir bileşime ulaşılması söz konusudur.
- Attilâ İlhan, gerçekliğin sadece sosyal planda, daha doğrusu siyasî planda ele alınmasının, aktif realizm (realisme socialiste) adı verilen harekete vücut verdiğini söyler. Bu harekette sanat adlı bileşimin estetik yönünün ihmal edildiğini belirtir.

- O, toplumcu gerçekçilik olarak adlandıracağı bu hareketi benimsemez. Muhtemel bir karışıklığı önlemek için Attilâ İlhan'ın şu cümlelerini nakletmek yararlı olacak: 'Aktif realizm dediğimiz, gerçekte, herkesin bildiği sosyalist realizmden (realisme socialiste) başka bir şey kullanmadığımız için toplumcu gerçekçilik demiyorduk. Ben kafama göre toplumcu ve toplumsal arasında bir ayrım yapmak istiyordum.' (İkinci Yeni Savaşı, Mavi, S. 99)

9- Attilâ İlhan, 1950'li yılların başlarında yazdığı ve yayımladığı yazılarında 'Toplumsal Gerçekçi' sanatın özelliklerinden söz etmekte; kendisinin de bu edebiyat anlayışını benimsediğini belirtmektedir. Önce Gerçekçilik Savaşı adlı kitaptaki Toplumsal Gerçekçiliğin Yeri adlı yazısında bu konu ile ilgili bazı cümlelerinde alt alta yazalım:

- Toplumsal ve gerçekçi bir Türk sanatı demek; ulusal ve ulusçu, aydınlık, batılı ve Türk bir sanat demektir.
- Doğu / İslam / Türk sanatının geleneğini iyice sindirmiş sanatçılar Türk sanatını yaratabilir.
- Ulusal geçmişimizin büyük eserlerini bilmek, onları çağlar içinde değerlendirmek, ustalıklarını öğrenmek ve onlarla övünmek gerekir.
- Batının geçmişini, koşullarını ve bugünü de bilmek zorunludur.
- Her ikisinden hareketle bir bileşime varılmalıdır.
- Yeni Türk sanatının ulusal, ulusçu, aydınlık ve batılı bir sanat bileşimi olacağı savunulur.

Aynı kitaptaki bir başka yazısında şu satırları okumaktayız:

'Toplumsal gerçekçilik; ülkemizin ve ulusumuzun bütün sorunlarını, toplumsal ve tarihsel bir görüş açısından bilimsel olarak görüp, en uygun ve yeni estetik biçimler içerisinde yansıtmaya çalışan, bir sanat yöntemidir. Toplumsal gerçeklik geçmiş çağlarımızın başarılı eserlerini koşulları içerisinde de-

ğerlendirmeyi ve bu eserlerden gereğince faydalanmayı; gerek halk edebiyatının, gerekse Divan edebiyatımızın geleneğini iyice inceleyip anlamayı benimsediği; ulusal koşullarımıza en uygun sanat bileşimini vermeyi düşündüğü için 'Millî'; sanatın toplumsal bir amacı olduğuna ve amacın Mustafa Kemal'in tanımladığı anlamda memleketin ve milletin gerçek saadet ve imarına çalışmak olduğuna inandığı için 'Millîyetçi'; Alaturka ve Osmanlı geleneğinin terk edilerek, ulusal koşullar içerisinde batılı sanata ait estetik kavramların geliştirilmesine çalıştığı ve Türk sanatının batı estetiği içinde bir değer olabilmesini amaç edindiği için 'Batılı'; memleketin ve milletin gerçek saadet ve imarına çalışmanın ancak toplumsal bir platform ve programla girişilecek toplumsal eylemlerle gerçekleşebileceğine ve bunda ulusun büyük çoğunluğunu meydana getiren işçiler, köylüler, yoksul şehirliler ve aydınlara büyük işler düşeceğine ve bu yolda sanatın yol gösterici bir görevi olduğuna inandığı için 'Toplumsal'; (...) ulusumuzun mutlu geleceğine inandığı için iyimser ve aydınlık bir sanat tutumudur." (*Gerçekçilik Savaşı*, Attilâ İlhan Bir Şey Değil, S. 86 -87)

Bu cümlelerde ifade edilen hususları *İkinci Yeni Savaşçı* kitabına aldığı Mavi adlı yazıda daha açık ifade etmektedir. Bu yazıdan seçilmiş bazı cümleleri birlikte okuyalım:

"Sosyal realizm (toplumsal gerçekçilik) memleketimizin ve milletimizin meselelerini sosyal ve tarihi bir metodla ele alıp en yeni, en uygun estetik şekiller içerisinde isteyerek yansıtmaya çalışan bir sanat yoludur.

Sosyal realizm millî bir sanat yoludur. Çünkü, geçmiş zamanlarımızın başarılı eserlerini kendi şartlarına göre değerlendirmeyi, bu eserlerden faydalanmayı, gerek halk gerekse Divan edebiyatımızın geleneklerini inceleyip anlamayı kabul etmekte, millî şartlarımıza en uygun düşen eserleri vermeyi düşünmektedir.

Sosyal realizm millîyetçi bir sanat yoludur. Çünkü, sanatın sosyal bir gayesi olduğuna ve bu gayenin Atatürk'ün belirttiği gibi 'memleketin ve milletin gerçek saadet ve imarına çalışmak' olduğuna inanmaktadır.

> Sosyal realizm batılı bir sanat yoludur. Çünkü, millî şartlar içinde batılı sanata ait estetik mefhumların doğmasına çalışmakta; millî Türk sanatının millî vasıflarını yitirmeden batı estetiği hizasında bir değer olabilmesini iş edinmektedir.
>
> Sosyal realizm sosyal bir sanat yoludur. Çünkü, memleketin saadeti için sosyal planda programlı olarak çalışmak gerektiğini öne sürmektedir. Bu çalışmaları milletin büyük çoğunluğunu teşkil eden işçilerin, köylülerin, dar geçimli şehir halkının yürüteceğine, bu arada sanatın yol gösterici bir görevi olduğuna inanmaktadır.
>
> Sosyal realizm aydınlık bir sanat yoludur. Çünkü, mevcut sosyal gerçekler ne kadar yıkıcı, ne derece acı olursa olsun memleketimizin ve milletimizin mesut geleceğine tam bie güvenle bakmaktadır." *(İkinci Yeni Savaşı*, Mavi, S. 99 -100)

Bütün bunlar 1950'li yıllarda Attilâ İlhan'ın sanat ve edebiyat konusunda neler düşündüğünü açıkça ortaya koymaktadır. Bu düşünceleri savunan birini güdümlü edebiyat taraftarı olarak suçlamak ve hatta düşünmek mümkün mü? Böyle bir insanı Batı taklitçisi olarak suçlamak insafsızlık olmaz mı? Böyle bir sanatçıyı komprador aydın olarak nitelemek hiç uygun düşer mi? Böyle bir düşünce ve sanat adamına, 'kendi döneminin gerçeklerinden uzaklaşmıştır, hayale veya geçmişe sığınmıştır' denilebilir mi? Böyle bir şairi ve yazarı herhangi bir siyasî görüşü savunmakla, suçlamak hiç akla gelir mi? Böyle bir insana 'zevksiz veya bilgisiz' demek mantığa uygun düşer mi?

Yukarıda, bazen cümle cümle olmak kaydıyla, kendi yazılarından hareketle yazdıklarımız onun sanat ve edebiyat konusundaki düşünce, öneri ve iddiaları gözler önüne sermektedir. Bunlar bütün hâlinde Attilâ İlhan'ın poetikası olarak değerlendirilebilecek niteliktedir. Bu poetik yazıları kaleme alan Attilâ İlhan, son yıllarda takdir duygularıyla beslenen farklı bir zevk ve hayranlıkla dinlediğimiz ve izlediğimiz deneyimli, ileri görüşlü, dikkatli ve duyarlı Attilâ İlhan ile ne kadar uyumlu. Bu demektir ki Attilâ İlhan, 1950'li yılların başlarında ana hatlarını

belirlediği istikamette, düşünce ve yazı etkinliklerini sürdürmüş, kültür birikimini zenginleştirmiş modern bir insandır.

Denilebilir ki Attilâ İlhan, Atatürk'ün muasırlaşmak, sözüyle ifade etiği hususu kişi ve sanatkâr seviyesinde en iyi temsil eden insandır. Hatta Cumhuriyet sonrası modern Türk aydın tipinin en iyi temsilcilerinden biridir. Bu yolda yalnız da değildir. Kendisi gibi düşünen insanların da bulunduğunu söylemek hiç de hata olmaz. Türk kültür tarihi bu tipi daha iyi değerlendirecektir.

Kaynakça

İlhan, Attilâ (1996), *Aydınlar Savaşı*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, Mart.

İlhan, Attilâ (1980), *Gerçekçilik Savaşı*, Yazko Yayınları, İstanbul, Mart.

İlhan, Attilâ (1996), *İkinci Yeni Savaşı*, Bilgi Yayınevi, İstanbul Ağustos.



ATTİLÂ İLHAN'DAKİ MUSTAFA KEMAL ATATÜRK VE MİRSEYİD SULTAN GALİYEV

Mehmet Açа

Güzel İnsanlar, Güzel Atlara Binip Gittiler

Bilime, felsefeye, sanata ve edebiyata önem veren gelişmiş bütün toplumlarda, önceki kuşaklar arasından yetişen bilim, sanat, edebiyat ve fikir adamlarının çabaları, kendilerinden sonraki kuşaklar arasından çıkan bilim, sanat, edebiyat ve fikir adamları tarafından çok daha başarılı ve verimli bir biçimde sürdürülmüş, bütün dünyayı etkisi altına alan başarı ve gelişmelere imza atılmıştır. Bu durum, gelişmiş batılı toplumlar için bugün de geçerliyken ülkemiz için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Bugün edebiyat alanında Yahya Kemal, Mehmet Akif, Ömer Seyfettin, Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Peyami Safa, Nâzım Hikmet, Kemal Tahir, Sait Faik Abasıyanık, Orhan Kemal, Orhan Veli, Cahit Sıtkı Tarancı, Tarık Buğra gibi büyük şair ve yazarlardan boş kalan yerler hâlâ doldurulabilmiş değildir. Aynı durum,

bilim ve fikir alanları için de geçerlidir. Bugün, ne yazık ki, Ziya Gökalp, Mehmed Fuad Köprülü, Zeki Velidi Togan, Reşid Rahmeti Arat gibi bilim adamlarını yetiştiremiyor, dünyaya yeni şeyler sunan bilim ve fikir adamlarıyla gurur duyamıyoruz.

Osmanlı Devleti'nin son dönemleriyle Cumhuriyet'in ilk yıllarında yetişen büyük isimler, birer birer sahneden çekilmişler, sonraki kuşaklar, kendilerine emanet edilen bilim, felsefe, sanat ve edebiyat bayraklarını çok daha yükseklere dikmek uğrunda üzerlerine düşenleri layıkıyla yerine getirememişlerdir. Elbette bu durumda, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'ni yönetenlerle bu devletin çatısı altında yaşayan Türk toplumunun bilime, felsefeye, sanata ve edebiyata gereken destek ve önemi vermemesi de etkili olmuştur. Aslında sorun, Türk toplumunun giderek heyecansız, amaçsız ve iddiasız bir toplum hâline gelmesi ya da getirilmesinde yatmaktadır. 1950'lerden bu yana üretmekten çok yabancı sermayenin ürettiklerini tüketmeye alıştırılan, kendine ait değerleri ve birikimi güncelleyerek geliştirmeyi aklına bile getiremeyen, zahmete katlanmak yerine zillete katlanmayı göze alan bir toplumun, söz konusu alanlarda üretime geçmesini beklemek elbette mümkün değildir.

Ülkemizde, sanat ve edebiyat alanlarında yaşanan her bir ölüm, yukarıda belirtilen duruma bağlı olarak "telafisi mümkün olmayan" bir kayıp olarak nitelendirilmiştir. 11 Ekim 2005'te geçirdiği kalp kriziyle aramızdan ayrılan Attilâ İlhan da maalesef, yeri doldurulamayacak kayıplar listesinde yerini çoktan almıştır. Gerçi, her bir ölüm, kendi başına telafisi mümkün olmayan bir ölümdür; ama, toplumun beyni, gözü ve dili olan isimlerin ölümü ve bunların yerlerine yenilerinin konulamaması bambaşka bir durum olsa gerektir.

"Şubat Yolcusu"na Dair

Mustafa Kemal Atatürk ile Mirseyid Sultan Galiyev'in şair, romancı ve aydın Attilâ İlhan'ın düşünce evrenindeki yansıma-

larını genel hatlarıyla ortaya koymaya çalışacak olan bu yazı, İlhan'ın şiirleri ve romanları hakkında ayrıntılı tespit ve değerlendirmelere yer vermeyi, amaçları arasına dahil etmemiştir. Fakat, buna rağmen, 15 Haziran 1925'te İzmir Menemen'de dünyaya gelip de 11 Ekim 2005'te hayata gözlerini yuman Attilâ İlhan'ın şair, romancı ve aydın yönleri hakkında bazı hatırlatmalarda bulunmadan asıl konuya girmek de mümkün değildir.

1940'lı yıllarda şiirleriyle ismini duyurmaya başlayan, yazdığı romanlarla haklı bir şöhrete kavuşan, şairlik ve romancılığın yanı sıra, ülke ve millet sorunlarına her zaman ilgili kalan toplumcu-yurtsever bir aydın olma sıfatını da taşıyan Attilâ İlhan, 20. yüzyıl Türkiye'sinin yetiştirdiği en renkli, en coşkulu ve en verimli simalardan birisi olmuştur.

1940'ların başında Cumhuriyet Halk Partisinin düzenlediği bir şiir yarışmasında "Cebbaroğlu Mehemmed" adlı şiiriyle kazandığı ikincilikle dikkatleri üzerine çeken ve 1948'de ilk şiir kitabı "Duvar"ı yayımlayan Attilâ İlhan, yazdığı romanlarında şehir insanını yakın dönemin siyasî, ekonomik ve sosyal gelişmeleriyle birlikte anlatmış, romanlarına konu edindiği dönemlerin sosyal ve kültürel sorunlarını yarattığı kahramanların gözüyle yansıtmış, batı kültürünün Türk toplumu üzerindeki olumlu ve olumsuz etkilerini göstermeye çalışmıştır. Son dönemlerinde kaleme aldığı *Allahın Süngüleri-Reis Paşa* ve *Gâzi Paşa* adlı romanlarıyla, Kurtuluş Savaşı yıllarını, Mustafa Kemal'in Ankara yıllarından başlatarak Yunan ordularının İzmir'de denize dökülmesine ve Batı Trakya'nın geri alınmasına kadar etkili ve sürükleyici bir üslupla anlatmıştır.[1]

Sadece şiirleri, romanları, denemeleri ve senaryolarıyla değil, temelde Mustafa Kemal Atatürk, V. İ. Lenin, Mirseyid Sultan Galiyev ve Fransız sosyalizminden, bir başka deyişle, Kemalizm ile ulusalcı sosyalizmden beslenerek biçimlendirdiği toplumcu, millîci, anti-emperyalist, çağdaş düşünce sistematiğiyle de ön

plana çıkan Attilâ İlhan, 12 Eylül 1980 darbesi sonrasında hızla liberalizmin biçimlendirdiği küresel sisteme entegre olan, anti-emperyalist ve yurtsever bir çizgiden beynelmilelci bir çizgiye kayan "aydın" çevrelerce sadece bir "şâir" olarak görülmek istenmiş, "kendisini tekrarlayan bir şair" olmakla itham edilmiştir. Mustafa Kemal Atatürk'le Mirseyid Sultan Galiyev'e olan ilgisi, Mustafa Kemal Atatürk'ün fikirlerinin bitirilmeye çalışıldığı bir dönem olarak nitelendirdiği "İnönü diktası dönemi"ne olan karşıtlığı ve Mustafa Kemal'i anti-emperyalist ve "Üçüncü Dünya lideri" olarak nitelendirmesi nedenleriyle "sol" ve "liberal" çevrelerce dışlanan Attilâ İlhan'ın *Şu Çılgın Türkler*'in alt yapısını oluşturan Milli Mücadele yıllarını ve Atatürk'ü anlatan belsegel kıvamındaki romanları görmezden gelinmiş, yakından tanıdığı ve kimi değerlerini bütünüyle özümsediği batının, Doğu toplumlarına karşı takındığı sömürgeci tavrına karşı sergilediği millîci ve antiemperyalist tavır sürekli yadırganmış, Selçuklu ve Osmanlı mirasına duyduğu ilgisi küçümsenmiştir.[2] Sağdan ve soldan pek çok yazarın vaktiyle "komprador" olmakla itham edilen holdinglere ve medya kuruluşlarına sırtını yasladığı bir dönemde bağımsız kalmayı yurtsever ve milliyetçi bir aydın olmanın birinci şartı olarak gören Attilâ İlhan, bir yandan Kuva-yı Millîye ruhu ile Mustafa Kemal'i anlatan romanlarını kaleme almış, diğer yandan da gazete ve dergilerde yazdığı yazıları ve konuşmalarıyla ulusal sorunları gündeme taşımış, çeşitli çözüm önerileri sunmuştur. Yazıları ve konuşmalarıyla, ülkede ve dünyada yaşanan sorunlar karşısında giderek umutsuzluğa düşen gençliğe bıkıp usanmadan diriliş ve kurtuluş umudu aşılayan, kurtuluşun Kuva-yı Millîye ruhuna dönmekle, Mustafa Kemal Atatürk ile Mirseyid Sultan Galiyev'in düşüncelerine sarılmakla ve batı emperyalizmine karşı ezilen milletlerin ittifakıyla mümkün olabileceğini anlatan Attilâ İlhan'ın ölümü, gerçekten de,

Türk gençliğinin millici ve vatansever yol göstericilerin sayısının giderek azaldığı günümüzde büyük bir kayıp olmuştur.

Yazdığı şiir, roman ve deneme kitaplarıyla haklı bir şöhrete kavuşan ve bu şöhret sayesinde etliye sütlüye karışmadan çok rahat ve huzurlu bir hayat sürmek yerine, emperyalizme, küresel sömürüye, ulus-devletleri ortadan kaldırmayı amaçlayan dayatmalara karşı direnerek geniş kitleleri uyarmaya ve harekete geçirmeye çalışan Attilâ İlhan, elbette eleştirilmez, kusursuz bir insan değildir. Şair ve romancılığının yanı sıra, bir ideolojiyi savunması, siyasî bir tavır koyması ve yakın tarihi belli açılardan yorumlaması, onu, işin doğasına uygun olarak, eleştirilmeye açık tutmuştur. Mustafa Kemal Atatürk ile Mirseyid Sultan Galiyev'in Attilâ İlhan'ın düşünce evrenindeki yeri hakkında çok da ayrıntıya girmeden bilgi vermeye çalışacak olan bu yazı, onun bu konulardaki görüşlerini mümkün olduğunca eleştiriye tabi tutmadan aktarmaya çalışacaktır.

Mustafa Kemal Atatürk, Kemalizm ve Attilâ İlhan

Attilâ İlhan'ın romanları, denemeleri ve siyasî yazılarında, Mustafa Kemal Atatürk ile Kemalist ideolojinin müstesna bir yer işgal ettiği görülmektedir. Yazının bu bölümünde, Mustafa Kemal Atatürk ile Kemalist ideolojinin Attilâ İlhan'daki yansımaları, İlhan'ın yazı ve sohbetlerinden alınan örnekler ışığında, mümkün olduğunca yoruma gidilmeden olduğu gibi aktarılmaya çalışılacaktır.

Mustafa Kemal Atatürk ve Kemalizm üzerine çok sayıda yazı yazan ve Atatürk dönemini çeşitli romanlarına konu edinen Attilâ İlhan, Mustafa Kemal ile Kemalist ideolojiyi, anti-emperyalizm, Bolşevik Devrimi, V. İ. Lenin, Mirseyid Sultan Galiyev ve Mustafa Suphi'yle aynı çerçeve içerisinde ele almıştır. Ona göre, Sovyetler Birliği'nde Leninizm nasıl ilerleyen dönemlerde Stalinizm'e dönüştürülmüş ve amacından bütünüyle saptırılmış-

sa, Kemalizm de İsmet İnönü döneminden itibaren Türkiye'de gerçek anlam ve amacından saptırılıp "İnönü Atatürkçülüğü"ne dönüştürülmüştür.[3] "Türk Solu"nun Mustafa Kemal Atatürk'e bakışının yanlışlığına da dikkat çeken İlhan, demokrat, özgürlükçü, Jakobenist Kemalist ideolojisinin İsmet İnönü tarafından antidemokratik despotizme dönüştürüldüğünü ve 27 Mayıs ile 12 Mart askeri darbelerinin temelinde Atatürkçülüğün değil de İnönü despotimizminin yattığını ifade ederek "sağ" ya da "milliyetçi-muhafazakâr" olarak tanımlanan kesimlerin de dikkatlerini üzerine çekmiştir. Şiir, roman, denemeleri ve siyasî yazılarında sıklıkla Milli Mücadele yıllarını ele alan İlhan, o yıllarda yaşandığını iddia ettiği "Atatürk-Lenin diyalogu" (bir başka deyişle, "Ankara-Moskova diyalogu") üzerinde yoğun bir şekilde durmuş, bu diyalogun, bugün de batı emperyalizmine karşı "Avrasya Diyalogu" adı altında, yani, "Avrasyacılık" düşüncesi etrafında devam ettirilmesi gerektiğini savunmuştur.

Attilâ İlhan'a göre Mustafa Kemal, demokratik bir rejim oluşturmayı arzulamış ve bu arzusunu daha Milli Mücadele yıllarında gerçekleştirmeye çalışmıştır. Mustafa Kemal, demokratik, laik, herkesin fikrini söyleyebildiği çok partili bir rejimden yanadır. Mustafa Kemal hareketini 27 Mayıs ya da 12 Mart türünden bir cuntacılık sanmak yanlıştır. 1960 sonrasında İnönü ile Atatürk karıştırılmıştır. İnönü dönemi, Atatürk devrimciliğinin biçimleştirilmesi, bütün toplumsal ve ekonomik özünden soyutlanarak bir üst yapı devrimi hâline getirilmesi demektir. İnönü için çağdaşlaşmak, hemen batılılaşmak hâline gelmiş, bunun için de ağırlık üst yapısal dönüşümlere verilmiştir. Batı musikisi, köy enstitüleri, klasiklerin seferberliği gibi öğeler, bu "İnönü Atatürkçülüğü"nün temelleridir. Bu temellerin anti-emperyalist, büyük sanayileşmeden yana, tam bağımsızlıkçı Anadolu devrimi ile yakınlığı söz konusu değildir. (İlhan 1982: 58-59)

İlhan'a göre, Mustafa Kemal devriminin asıl amacı, aşama aşama bütün özgürlükleri, bütün karşıtlıkları içeren bir hoşgörü ve serbestlik toplumuna ulaşmaktır:

> "İkide bir, Atatürkçülük adına, birtakım siyaset esnafı ortaya çıkmakta, yasakçılık etmektedir. Demokrasiyi korumak bahanesi altında gerçekleştirilmek istedikleri yasaklar, aslında demokrasiyi değil İnönü diktası türünden bir diktayı öngörmekte, özlemektedir. Kemal Paşa'nın sosyalist ya da bolşevik olmadığı, demokratik bir rejimi özlediği ne kadar gerçekse, özlenilen demokratik rejimin sağı solu kesilmiş bir yasaklar rejimi olmadığı da, o kadar gerçektir. 1925 sonrasının, 'askeri demokrasi' diyebileceğimiz, 'geçmiş dönemi' uygulaması, Kemal Paşa devriminin özü ve cevheri diye savunulamaz. İsmet Paşa, yaradılışından mıdır, bürokratlığından mıdır, ülkemizde bürokrasinin etkinliğinden midir, nedense, sürekli olarak özgürlükleri denetim altında tutan bir rejimden yana olmuştur. Oysa Mustafa Kemal devriminin asıl amacı, aşama aşama bütün özgürlükleri, bütün karşıtlıkları içeren bir hoşgörü ve serbestlik toplumuna ulaşmaktı. Bu toplumda sosyalistlerin de yeri olacaktı, nasıl ki hareketin daha başlangıç konağında bile olmuştu. Sonraları bir sürü İnönü'cü türemiş, İnönü diktası uygulamasını Atatürkçülük diye piyasaya sürmüştür.
>
> Bu perspektiften bakıldı mı, 27 Mayıs'ın, 12 Mart'ın aslında Atatürkçülük filan değil, bal gibi İnönücülük olduğu hemen görülür. Hele Kemal Paşa'nın ta İttihat ve Terakki'den beri ordunun politikaya karışmasına muhalif olduğu, Erzurum kongresinden beri de devrimini halk temsilcileri ve meclisleriyle kademe kademe gerçekleştirdiği düşünülürse!" (İlhan 1982: 50-51)

Mustafa Kemal, tek partili bir devlet olmaktan sürekli rahatsızlık duymuş ve bunu da dile getirmiştir. O, çoğulcu düşünceye sahip bir liderdir ve hâkimiyetin halka intikal etmesi gerektiğine inanmıştır:

> "Tevfik Rüştü Bey'e söylediği bir söz var: 'Ben burada tek partili bir devlet olmamızın utancını yaşıyorum' diyor. Bunu Tevfik Bey hatıralarında yazıyor. Böyle söyledikten sonra, "parti olsun da" diye, Serbest Fırka'yı kurduruyor. Yani, bir

kere, Mustafa Kemal'in çoğulcu düşünceye sahip olduğu kesin. Ama bu çoğulculuğun Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu platform üzerinde olmasından yana. İşte ihtilaf da burdan çıkıyor. Milletin kafasını karıştıran nokta hâkimiyetle iktidarın ayıredilememesinden kaynaklanıyor. Mustafa Kemal Paşa'nın iktidarı almak istediğini sanıyorlar. Hayır, Mustafa Kemal Paşa, hâkimiyetin el değiştirmesini istiyor. İkisi farklı şeyler. Bir noktanın üzerinde durmak gerek, yenilerin çoğunun anlamadığı nokta bu. Ben, buna, çok geçerli olan, şu örneği veriyorum: İttihatçılar devrimcidir, kökleri Narodniklere kadar gider ve komitacıdırlar. Mustafa Kemal böyle değildir. İttihatçılar, bayağı komitacıdırlar ve kendilerine göre bir devrim yapmışlardır. Fakat yaptıkları bu devrimle neyi ele geçiriyorlar? İktidarı. Hâkimiyet kimde kalıyor? Padişahta. Hâkimiyet padişahtadır, sen sadece iktidardasın. Bunun böyle olduğunu da nasıl anlıyorsun? Sen sonunda gidiyorsun, fakat padişah memlekete hâkim. Çünkü hâkimiyet onda. Kemal Paşa'nın radikalliği işte burada. Kemal Paşa diyor ki: 'Böyle şey olmaz, eğer biz bir şeyi yapıyorsak hâkimiyeti padişahtan alıp, halka intikal ettirmek zorundayız. Ancak halka intikal ettirebilirsek bu bir devrim olur, aksi taktirde bu devrim değil sadece ıslahat olur' diyor. Söylediği doğrudur. O yüzden böyle bir devrimi yapabilmek için işe başlıyor. Şimdi bu çerçeveden bakarsanız niçin Kazım Karabekir Paşa, Ali Fuat Paşa, Refet Paşa gibi isimleri bile denetim altında tuttuğu hâlde cunta kurmayıp da Millet Meclisi ve Halk Kongrelerini oluşturduğunu anlarsınız. Çünkü hâkimiyeti halka intikal ettirmek istiyor. Halka intikal edebilmesi için de hareketin halkçı olması, halk tarafından halkla birlikte gerçekleştirilmesi lazım." (İlhan 1999: 129-130)

Mustafa Kemal, mazlum milletlere karşı azgın saldırganlığı sürdüren emperyalizme boğuştuğu için bir "Üçüncü Dünya" lideridir. Mustafa Kemal hareketi, uluslaşma sürecine gerçek dinamiğini veren bir harekettir:

"Ben Mustafa Kemal'i önemserim. Önemsememde haklı olduğuma inanırım. Bence Kemal paşa, iktidarın yapısal niteliğini değiştirdiği için önemli bir devrimcidir, 'mazlum milletler'e karşı azgın saldırganlığı sürdüren emperyalizmle

boğuştuğu için de yaman bir Üçüncü Dünya lideridir. Mustafa Kemal Hareketi, Tanzimat'la Mütareke arasında oluşan, ama bir türlü gerçek doğrultusunu bulamayan uluslaşma sürecine gerçek dinamiğini verebilmiş, Osmanlı'nın ümmet toplumundan Türk ulusunu çekip çıkarmıştır, hem de ulusal kuvvetleri (kuva-yı milliye), ulusal iradenin (irade-i milliye) buyruğuna vererek! Bir önceki iktidarın hâlâ dinsel nitelikler taşıdığı, hâlâ teokratik bir düzenin üzerinde oturduğu hatırlanırsa, 'Egemenlik kayıtsız şartsız ulusundur' ilkesinin ne büyük bir devrim sloganı olduğu şıp diye anlaşılır. Sosyalist bir devrim değildi elbette bu, olmayı da düşünmedi, jöntürkler'in (ne yazık ki biraz da batılı emperyalizm adına) başlatıp da gerçekleştiremedikleri ulusal demokratik devrimin anti-emperyalist bir platformda gerçekleştirilmesinden ibaretti."

"(...) Gariptir ama, bu düzeyde, Mustafa Kemal'in ulusal Demokratik Devrimi ile Lenin'in Sosyalist Devrimi arasında bir kader benzerliği vardır: Her ikisi de yukardan aşağıya devrimlerdir, her ikisi de adına devrim yaptıkları toplumsal sınıflara tam anlamıyla sahip değildirler, her ikisi de az gelişmiş ülkelerde gerçekleştiklerinden ister istemez merkeziyetçi bürokrasi diktalarına doğru yozlaşırlar. Ne var ki bu, her iki devrimin devrim olmak niteliğine gölge düşürmez, çünkü nasıl Sovyetler'de proletarya oluşmuşsa, Türkiye'de de ulusal burjuvazi oluşmuştur." (İlhan 1982: 57-58).

Atatürk ve Kemalizm üzerine kafa yoran aydınlarımızın başında gelen Attilâ İlhan, Kemalizm ile Tanzimat'a dönüş çizgisi olarak nitelendirdiği "İnönü Atatürkçülüğü"nün başka başka anlamlara geldiğini, *Cumhuriyet* gazetesinde kaleme aldığı 15 Ekim 2003 tarihli "Kemalizm Başka, Atatürkçülük Başka Mı?" başlıklı yazısında da dillendirmiştir. Aşağıda, yazıdan bir bölüme olduğu gibi yer verilmiştir:

"'Kemalizm' ve 'Atatürkçülük', ayrı ayrı şeyler midir? Bu vahim soruyu, sanırım Erzincan'da; karın yolları kestiği, soğuk bir kış günü; Kelkit Dağı'ndaki Kuranportör'e çıkarken, kendi kendime sormuştum (1957). 'Kemalist', 1920'lerde Avrupa'lı ajansların, Kuva-yı Milliye ve Müdafaa-i Hukuk'a taktığı isimdi; 'Atatürkçülük', 'Kemalizm'in, İsmet İnönü/

Recep Peker 'takımınca yapılan ve uygulanan' tefsiri! Kemalizm Dönemi, çok kısa sürdüğü, üstelik Tanzimat artığı Bürokrasi ve Burjuvazi'nin hiç işine gelmediği için; önce eğitim/öğretim'den; Halk Fırkası'nın CHP'ye dönüştüğü Kurultay'ı müteakib de (1935), Müdafaa-i Hukukçular'dan kaldırılmış; 'İnönü Cumhuriyeti'nde ise (1938/1950) yerini doğrudan doğruya, 'Atatürkçülük' adı verilen farklı -bir bakıma karşıt- ideolojiye bırakmıştır. Meraklısı bilir, 70'li yıllarda –Sonradan 'Hangi Atatürk'te toparlayacağım- bir sürü yazı yazmış; bu dönem için, 'İnönü Atatürkçülüğü' kavramını ve deyimini önermiştim: ikisi arasındaki farkı, kendime göre, kalın kalın, çiziyordum. (Bkz. 'Hangi Atatürk', S. 41/55, Bilgi Yayınevi) Kemalizm, ihtilâlci ve inkılâpçıdır; Osmanlı toplumundan, ulusal bir devrimle, laik ve demokratik Türkiye Cumhuriyeti'ne dönüşmeyi öngörür. Açıkça anti/Emperyalist'tir; bu, gelişme ve kalkınmada, Tanzimat ve Meşrutiyet gibi, 'Garplılaşma'yı değil, 'Çağdaşlaşma'yı benimsemesinden; Batı'lı 'Düvel-i Muazzama' yerine, Sovyetler'e ve Mazlum Milletler'e (Üçüncü Dünya) yaslanmasından bellidir. Oysa İsmet Paşa, - Falih Rıfkı Bey'in deyimiyle- 'ileri bir Tanzimatçı' olduğu için, 1940'tan başlayarak, 'Ulusal Kültür' yerine, 'Yunan/Latin Kültürü'nü Eğitim/Öğretime yayarak, 'Çağdaşlaşma'yı Batılılaşma'ya çevirmiş; diplomasi düzeyinde aynı şeyi, Sovyetler'i ve Mazlum Milletler'i esas alan dış politika yerine, İngiltere/Fransa İttifakı'na ve Batı'ya bağımlı bir dış politikaya yönelmiştir ki, Türkiye'nin hâlen içinde bulunduğu 'çıkmaz' ın nedeni de budur."

(...)

"Kemalizm'den geriye ne kaldıysa, sonunda 'Koca' Reşit Paşa Tanzimatçılığı'na yerleştiren, elbette 'Bayar/Menderes Demokrasisi' olacaktır. O 'demokrasi' döneminde, nice 'İnönü Atatürkçüsü'nün, dehşete düşüp karşı çıktığı 'Filipin Demokrasisi'; o sâyede bugün uygulanıyor; onlar da bunu, 'Küreselleşme'nin 'başarısı' diye alkışlıyor. Türk aydını, "seçkinci' ve 'yabancılaşmış' (komprador) aydın kalıp; öz halkını, onun bin yıllık kültür birikimini, küçümsedikçe; hele Türk İnkılâp Tarihi, sahici ve doğruluğu tartışılmaz verilerle tartışılıp, o ihtilâlci ve inkilâpçı boyutlarıyla, yeniden tarif edilmedik-

çe; yıllardır olduğu gibi, nice 'eyyamcı' kendisini Atatürkçü'nün önde gideni sayacak; ona karşı çıkanıysa Cumhuriyet düşmanı ilân edecektir."

İlhan'a göre, Mustafa Kemal hareketi, ya da, Kemalizm, sanayileşmiş, ordusunu, donanmasını, hava kuvvetlerini kendi üretimi ile takviye edip donatabilen, memleketin içerisinde en son eğitim imkânlarını köylüsünden başlayarak halkına tatbik edebilen, en azından yüz milyonluk bir Türkiye'yi hedeflemiştir. İlhan, "Gençler Müdafaa-i Hukuk'ta Birleşmeli" başlıklı yazısında bu hususu açık bir şekilde dile getirmiştir:

"Mustafa Kemal Paşa güçlü bir Türkiye çizmeye uğraşıyor. Güçlü Türkiye'yi kurabilmek için de sanayileşmenin kaçınılmaz olduğunu görüyor. Sanayileşme fikri Kemalistlerde, Kemalist eğitimde o kadar hâkimdir ki, sonradan Türkiye'ye bizzat Amerika'nın lanse ettiği Demirel bile senelerce 'sanayileşme, sanayileşme' diye bağırmış o yüzden de iki darbe yemiştir. Çünkü fakında değildi Amerikalıların Türkiye'nin sanayileşmesini istemediğinin. Diyor ki, büyük Türkiye. Ama Amerikalılar büyük Türkiye istemiyorlar. Küçük Türkiye istiyorlar. İki darbeden sonra anladı Demirel ancak Amerikalıların sanayileşme istemediğini."

Attilâ İlhan'a göre, Mustafa Kemal ve Kemalizm, batılı olmayı değil, çağdaşlaşmayı hedeflemiştir. İlhan, gençleri Müdafaa-i Hukuk'ta birleşmeye çağırdığı yazısında, bu konuda şunları kaydetmiştir:

"Gazi, hiçbir zaman Batı medeniyeti gibi olacağız dememiştir. Çağdaş uygarlık seviyesi demiştir, muasır medeniyet demiştir. Peki muasır medeniyet seviyesi bir yere mahsus ve sabit midir? Asla. Bu gün Batı'da olur, yarın Asya'da olur, öbür gün Afrika'da olabilir. Nerede olursa olsun Türkiye için hedef o seviyeyi yakalamaktır. O seviyeyi yakalamak için mücadele etmektir.

Yalnız eğer bugün dünyada medeniyet Atlantik'ten Avrasya'ya kayıyorsa bunu görmek lazım ve Mustafa Kemal Paşa'nın görüşlerini bu istikamette uygulamak lazım. Diyorlar

ki Gazi Batılıydı. Nereden biliyorsun sen Gazi'nin Batılı olduğunu? Gazi Batılıyım demiyor ki.

Bir örnek vererek Mustafa Kemal Paşa ile İsmet Paşa arasındaki farkı biraz anlatayım. Mustafa Kemal Paşa Sofya'da Ateşemiliter olduğu sırada operaya gitmiş çok beğenmiş. Ondan sonra Viyana'dayken de gitmiş, sonra galiba Berlin'de de gitmiş, operayı beğenmiş. Bir başkentte opera olması lazım. Ankara'yı başkent yapmışlar, Ankara'da opera yok, olacağı da yok. Daha dökülüyor Ankara.

Mustafa Kemal Paşa bir opera yapılsın istiyor. Bir şairle anlaşıyor, ona bir konu veriyor. Ve bu konu üzerinde düşünelim diyor. Verdiği konu Türk tarihiyle ilgili bir konu. Önce bir metin çıkıyor ortaya. Şimdi bunun bestelenmesi lazım. Bunun için bizim bestekârlardan kim var, Ahmet Adnan Bey'i çağırıyor. Ahmet Adnan Bey geliyor, onunla konuşuyorlar, ona durumu anlatıyor, diyor ki; "bizden olan, bizim olan bir eser yapalım" Ahmet Adnan zaten Türk müziğini çok iyi bilen bir adam. Oturuyor ona göre bir beste yapıyor. Arkasından bunu kim söyleyecek? Bunu söyleyecek kişi Almanya'da tahsil yapmış Nurullah Taşkıran. Opera sanatçısı. Onu getiriyorlar. Hasılı her şeyi Türk, her şeyi Anadolu olan bir opera yapılıyor. Ve bu opera Halk Evi'nde temsil edilmiş. Atatürk son perde kaçmış, beğenmemiş. Şimdi sefirler gelir, ben görünmeyim kaçıyım, demiş. Bu işin şakası ama bu doğrudur, gittiği doğrudur.

İsmet Paşa, Gazi öldükten sonra operayı açmaya karar aldı. Devlet Konservatuarı'nı kurdu. Başına kimi getirdi? Karl Ebert diye bir Almanı getirdi. Ondan sonra ilk temsil ne oldu? Smetana'nın Satılmış Nişanlısı oldu. Şimdi ha Abdulmecit'in saraydaki fasıl eğitimini dağıtıp yerine İtalya'dan Donizetti Paşa'yı getirmesi, ha İsmet Paşa'nın Karl Ebert'i getirmesi. Arada hiçbir fark yok.

Mustafa Kemal Paşa'yla bunlar taban tabana zıt. Mustafa Kemal Paşa bu milletin içinden, bu milletin kültüründen yeni bir aşama, ulusal bir kültür istiyor. Bunlar, Batı kültürüne nasıl benzeriz diye uğraşıyor. Bu bir sömürge mantalitesi. O bakımdan arada da zıtlık vardır."

"İstiklal-i Tam"cı Mustafa Kemal Atatürk ve Kemalist ideoloji, Attilâ İlhan'a göre anti-emperyalist Türkçüdür. Bu Türkçü-

lüğün oluşmasında da Ziya Gökalp ile Yusuf Akçura'nın önemli bir yeri vardır. İlhan, aynı yazısında, Mustafa Kemal ideolojisiyle bu ideolojinin temelleri hakkında şunları söylemektedir:

"Mustafa Kemal Türkçüdür. Bunu unutuyorlar. Onun ideolojisinin iki temel adamı Ziya Gökalp'le Yusuf Akçura'dır. Yusuf Akçura'nın da Marksist olduğunu bilirler. Bunun ikisini de bir sentez hâline getirmişlerdir o zaman. Ve bu Türkçülük olarak başlamıştır. Bu Türkçülük ta başından anti-emperyalist ve laiktir. Şimdi ülkücüler de dahil, Müslümanların yobaz olmayan kesimi de dahil bunların hepsi yeniden Türkiye'de Kemalist Cumhuriyet'in kurulabilmesi için bir platformda buluşabilirler. Ve bu platform da Müdafaa-i Hukuk platformudur."

(...)

"Yusuf Akçura'nın siz cephede savaştığını bilir misiniz? Cephedeydi, o zaman gençti. Hatta Kuvvay-ı Milliye Ankarası'nda evlenmiştir. O kadar genç bir adamdır o zamanlar. Şimdi böyle bir espri içinde İstiklal Marşı'nı Akif'e yazdırıyorlar. Kimse gocunmuyor. Niye? Çünkü Akif de vatan için orada."

Attilâ İlhan'a göre, laik-demokratik bir cumhuriyeti kuran Mustafa Kemal Atatürk, dine değil, dini ecnebinin kullanmasına karşıdır. İlhan, Cumhuriyet gazetesinde yayımlanan 09. 09. 2005 tarihli "...Dine Değil; Dini, Ecnebinin Kullanılmasına Karşı!.." başlıklı yazısında, Mustafa Kemal'in İslam ve Hz. Muhammed ile ilgili 1922 ve 1923 tarihli bazı sözlerine yer vererek şu soruyu sorar: "Böyle konuşan bir lider, hele ecnebiye karşı inkâr edilemez bir zaferin sahibiyse, din düşmanı bir 'zındık' olabilir mi?"

"...Allah birdir, büyüktür. Âdat-ı İlâhiye'nin icâbâtına bakarak diyebiliriz ki, insanlar iki sınıfta, iki devirde mütalâa olunabilir. İlk devir beşeriyetin sebâvet ve şebâbet devridir; ikinci devir, beşeriyetin rüşd devridir. Beşeriyetin birinci devrinde o, tıpkı bir çocuk gibi, tıpkı bir genç gibi, yakından, maddi vasıtalarla kendisiyle iştigâl edilmeyi istilzam eder. Allah, kullarının lazım olan nokta-yı tekâmülüne vüsûlüne kadar, içlerinden vasıtalarla dahi, kullarıyla iştigâli, lazıme-i Ulûhiyetten addetmiştir.." (Kasım 1922)

Hepsi bu kadar mı, elbette değil, meraklısı daha nice sözlerini bulabilir; yayılmak istenilen iddiaların tersine, Gâzi'nin bu konularda daima 'vukûfla', daima öğretici konuştuğunu görebilir. İşte bir örnek daha:

> "... 'hutbe' demek, na'asa hitâb etmek, söz söylemek demektir. Hutbe'nin manası budur. Hutbe denildiği zaman, bundan birtakım mefhum ve manalar istihraç edilmemelidir. Hutbeyi irâd eden hâtiptir, yâni söz söyleyen demektir; biliyoruz ki Hazret-i Peygamber, zaman-ı saadetlerinde hutbeyi bizzat irât ederlerdi; gerek Peygamber efendimizin, gerekse Hulefâ-yı Raşidî'nin hutbelerini okuyacak olursanız görürsünüz ki, söylediği şeyler günün meseleleridir; o günün askeri, idari, mâli, siyâsi ve içtimâi hususlarıdır..." (Şubat 1923)

Böyle konuşan bir lider, hele ecnebi'ye karşı inkâr edilmez bir zaferin sahibiyse, din düşmanı bir 'zındık' olabilir mi?)"

"Avrasya'da Dolaşan Hayalet" Mirseyid Sultan Galiyev ve Attilâ İlhan:

Attilâ İlhan'ın Fransız sosyalistleri ve A. Alexandre Bennigsen'in çalışmaları vasıtasıyla tanıdığı ve sosyalist, anti-emperyalist ve millici düşünce sistematiğinin biçimlenmesinde çok şey borçlu olduğu Mirseyid Sultan Galiyev ile ilgili görüş ve değerlendirmelerini aktarmadan önce, Sovyetler Birliği'nde 1937'de doruğa ulaşan büyük temizlik operasyonu sırasında Stalin tarafından katledilen Bolşevik Devrimi'nin önde gelen ismi Mirseyid Sultan Galiyev ve diğer Müslüman-milliyetçi komünistlerin dünya görüşleri ve mücadeleleri hakkında kısaca bilgi vermek uygun düşecektir.

1917'de gerçekleştirdikleri komünist devrimle iktidara gelen Bolşevikler, Çarlık yönetimine duydukları öfke nedeniyle, Çarlık Rusyası döneminde yürütülen sömürgeleştirme politikalarını eleştirmişler, hatta Çarlık Rusyası bünyesindeki sömürge halkların (Doğu Halkları) kendi kendilerini yönetebilmeleri doğrultusunda vaatlerde bulunmuşlardır.[4] Bolşevikler, Çarlık yönetiminin batılı emperyalist ülkelerle nasıl bir iş birliği içinde olduğunu ortaya koyan gizli plan ve anlaşmaları dünya kamu-

oyuna açıklayarak I. Dünya Savaşı'ndan çekilmişler ve böylece sömürgeci güçlere karşı mücadele eden Osmanlı Devleti'nin geçici olarak rahatlamasına da vesile olmuşlardır. Bolşeviklerin bu tutumu, doğal olarak Rus esareti altında yaşayan Türk topluluklarının devrimi desteklemelerinde hayli etkili olmuştur kanaatindeyiz. Ayrıca, Müslüman halkların Bolşeviklerin yanında yer almalarında, Bolşeviklerle savaşan Menşevik generallerin, Kızılları, yani, Bolşevikleri yendikleri taktirde yeniden Rus monarşisini getirmek ya da en azından Rus şovenizmi üzerine kurulan bir siyasî yapı oluşturmak istemelerinin de ciddi anlamda etkisi olmuştur. (Andican 2003: 37)

Birkaç yüzyıldır Çarlık Rusyası egemenliği altında yaşayan Türk topluluklarının önde gelen aydınlarının bizzat Bolşevik Devrimi'ne katılmış olmaları[9] ve devrimin başını çeken Rus siyasîleriyle elitinin sömürge halkların desteğine muhtaç bulunmaları, kısa bir dönem de olsa sömürge halklar adına bahar havasının esmesini sağlamıştır. Devrimin ilk yıllarında yaşanan ağır iç çatışmalar (Bolşevik-Menşevik çatışması, büyük işçi ve köylü isyanları), İngiliz emperyalizmi, Bolşeviklerin başını İngilizlerin çektiği emperyalizm karşısında aynı emperyalist güçlere karşı mücadele eden Ankara Hükümeti'nin desteğine muhtaç olması, Çarlık Rusyası döneminde yürütülen sömürgeleştirme politikalarının bir süreliğine askıya alınmasını sağlamıştır.

Fakat, estirilen yalancı bahar havası, devrimin olgunlaşması ve başını Lenin ile Stalin'in çektiği Rus siyasîleriyle elitinin 1920'den itibaren bütün Rusya'da mutlak bir otorite sağlamalarıyla birlikte ağır ağır kesilmeye başlamış; yerini soğuk, keskin bir rüzgâra bırakmıştır. Özellikle de Stalin döneminde zirveye ulaşan Rus şovenizmi, İdil-Ural, Kafkasya ve Türkistan'da yeşeren umutların üzerine bir buldozer gibi gitmeye başlamış; Devrim, Çarlık yönetimine karşı kendisiyle birlikte mücadele eden Doğu'nun mazlum çocuklarını yemeye başlamıştır. Bolşevizmin

gün geçtikçe Rus şovenizmine dönüştüğünü, Sovyet yönetiminin Çarlık Rusyası döneminde yürütülen politikaları sahiplenmeye başladığını, Kızıl Ordu zulmünün doğu üzerine yürüyen Çar ordularına rahmet okuturcasına arttığını[6] gören dönemin Mirseyid Sultan Galiyev, Turar Rıskulov, Neriman Nerimanov, Ahmet Baytursun gibi Türk aydınları, harekete geçmişler; fakat, çok geçmeden "karşı devrimci", "halk düşmanı", "Pan-Türkist", "Türkiye ajanı", "Japonya ajanı", "Almanya ajanı", "İngiliz işbirlikçisi", "burjuva milliyetçisi" damgalarını yiyerek "repressiya" (temizlik ve sindirme girişimi)'nın kurbanı olmaktan kendilerini kurtaramamışlardır.

1918'den itibaren başlayan Rus komünistlerle Türk kökenli milliyetçi komünistler arasındaki kopuş, öncelikle Molla Nur Vahitov, Mirseyid Sultan Galiyev, Mustafa Suphi, Neriman Nerimanov ve Turar Rıskulov gibi Türkler adına gelecek vadeden isimlerin hedef hâline gelmesine neden olmuştur. Molla Nur Vahitov, Sultan Galiyev, Neriman Nerimanov ve Turar Rıskulov gibi isimler, bir yandan içinde bulundukları şartlara göre Rus Bolşevikleri ile birlikte hareket ederken, diğer yandan da Sovyetler Birliği'ne bağlı olan Türk bölgelerinin bağımsızlığı için gizli politik bir savaş vermişlerdir. Ekseriyeti 1937-1940 yılları arasında katledilen ve Kazan'da Galiyevciliğin, Azerbaycan'da Nerimanovculuğun, Türkistan'da da Rıskulovculuğun mimarı ve takipçisi olan Türk aydınları ile siyasîlerinin düşünce yapıları birbirlerinden hemen hemen farksızdır. Ruslar tarafından "Turan Devleti" kurmak amacıyla gizli örgütler kurmakla suçlanarak katledilen bu milliyetçi sosyalistlerin kurdukları örgütlerde yazarlar, şairler, bilim adamları, kısacası Rusya Türklerinin 19. yüzyıl sonlarıyla 20. yüzyılın başlarında yetiştirdiği milli karakterdeki bütün aydınları yer almıştır. Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere, milliyetçi Türk sosyalistleri arasında örgütsel bağlar da söz konusu olmuştur.[7]

1918'den itibaren yaşananlar göstermiştir ki, Bolşevik Rusya'da Türk halkları için değişen pek bir şey olmamıştır.[8] Ruslar, Türk topluluklarının önderlerini İslam Dünyası'na komünizmi yayma amacı için kullanmaya çalışırken, onlar da Rusya'da rejim değişikliğinden yararlanarak Türk halklarının eğitim seviyesini arttırmak, kendilerine ait bir ordu kurmak, iktisadi bakımdan güçlenmek ve nihai olarak bağımsız bir devlet kurmak amacıyla Sovyet rejimini kullanma yoluna gitmişlerdir. Ruslar, bunun farkına çok çabuk varmışlar; fakat, bu önderlerin erken tasfiye edilmesinin Sovyet rejimi için tehlikeler doğuracağına inanmışlardır. Bu önderlerin erken tasfiyesinin, dünyaya ve özellikle de İslam toplumlarına kötü bir örnek teşkil edeceğine kanaat getirmişlerdir.

> "Emperyalizme karşı millet bir olsun, milletler eşit olsun" ilkesini benimseyen Mirseyid Sultan Galiyev, 1917 Ekim devrimi ortamında Türk toplulukları içerisinden çıkan ilk komünist liderlerdendir. Onu önemli kılan yönü sadece Müslüman bir komünist olması değil, dünya Devrimi'ne getirdiği özgün yaklaşımıdır. Sultan Galiyev, Rus devriminin tahlilinde, kurtuluşu batılı işçi sınıfından bekleyen çağdaşlarının tersine, devrimin 1918'den itibaren tıkandığını ve çıkış yolunun başta doğu halkları olmak üzere, "Sömürgeler Enternasyonali"ne bağlı olduğunu vurgulayan ilk liderdir. İktidara gelse bile, batı işçi sınıfının elindekilerden "dünya devrimi" adına vazgeçmeyeceğini, aynı şekilde batı proleteryasından umut bekleyen Rus komünistlerin umutlarını yitirdikleri anda, tıpkı batıdaki "yoldaşlar"ı gibi Çarlık Rusyası'nın esir halklarına sırtını döneceğini, "ayakta kalmak" adına yapılacak her uygulamanın, doğu halklarına baskı ve sömürgelerin anti-emperyalist savaşına ihanet olarak sonuçlanacağını ısrarla vurgulayan da odur. O, ezilen ulusların ayrı, özerk, farklı bir yoldan bağımsızlıklarını koruyarak, emperyalizme karşı birleşmelerinin önemini vurguluyor, ancak bu şekilde doğu uluslarının sosyalizme yaklaşacağını, doğal kaynaklarını emperyalist talana kapatarak batı emekçilerini devrime zorlayabileceğini görüyordu.[9]

O, bu ön görülerinde, dünya doğal kaynaklarının %65'i üzerinde oturan -dil, kültür, tarih ve coğrafya birliği olan- Türk-Müslüman dünyasının "Dünya Devrimi" açısından stratejik öneminin farkındaydı. Çin, Hindistan, Afganistan, Ukrayna ve Balkanlar, Rus Çarlığı'nın, İngiliz, Fransız emperyalizminin doğrudan hedefleri olarak, tek başlarına bağımsızlıklarını elde etmekten uzaktılar.[10]

Başkurt Bolşeviklere yazdığı bir mektubunda "Merkezi hükümeti iyice bildiğim için sizi katiyetle temin ederim ki, bu hükümetin Rus olmayan milletlere karşı yürüttüğü politika, Rusların eski emperyalist siyasetinden katiyetle farklı değildir. 1917'de verilen vaadler gerçekleşmemiştir. Buna göre biz, yakın gelecekteki kongrelerde müşterek bir cephe kurmak ve kendi milli çıkarlarımızı savunmak için Kazaklar ve Türkistanlılarla birleşmeliyiz" (Kaymak 1993: 193) diyen Galiyev, devrimin itici gücünün doğuda olduğunu haykırmış, görüşlerinin ve millet sevgisinin bedelini hayatıyla ödemiştir.[11]

Sultan Galiyev, 1923'te partiden çıkarılmasından beş yıl önce Stalin'le anlaşmazlığa düşmüştür. Çevresindeki komünistlerin çoğunun proleter kökenden gelmemesi, hatta burjuva sınıfından, eski din adamlarından ve özellikle de "Ceditçi"lerden oluşması, Stalin'in asla kabul edemeyeceği bir durum olmuştur. Stalin, bu devrimcilerle geçici olarak anlaşılabileceğine inanmış ve bundan dolayı da proleter Müslüman devrimciler yetişene kadar sömürgelerdeki yönetimin Rus kökenli devrimcilerin ellerine teslim edilmesini istemiştir. Sultan Galiyev ise Stalin'in bu fikirlerini hiçbir zaman kabul etmemiş, Müslüman bölgelerdeki devrimcilerin kökenlerine bakılmaksızın yönetime gelmeleri gerektiğine inanmıştır (Coşkunarslan 1999a: 57). Sovyet hükümeti, kurulduğu ilk günden beri yerli komünistlere güvenmemiştir. Nitekim Rubinstein'in şu görüşleri, Moskova'nın Mülüman komünistlere bakış açısını açık bir şekilde ortaya koymaktadır: "Sultan Galiyev ve benzerleri için Ekim Devrimi, Tatar reformizminden başka bir şey değildi. Partinin çalışmaları içinde yeni bir yön göremiyorlar ve sadece 'Cedid'ler tarafından getirilmiş olan reformları genişleterek derinleştireceğine inandıkları için Komünist Partisine bağlılık gösteriyorlardı." (Benningsen-Quelquejay 1981: 76)

Sultan Galiyev'i, Sovyet yönetimi nezdinde bağışlanamaz kılan en önemli özelliklerinden birisi, "proleterya" kavramını, bir millet içindeki ezilen işçi sınıfı anlamının dışında, Doğu'nun mazlum milletlerini de içine alabilecek bir şekilde yeniden tanımlayarak "proleter milletler" kavramını ön plana çıkarması ve sosyalizmin millî sorunu[12] çözmedeki başarısızlığına sürekli vurgu yapmasıdır. (Benningsen-Wimbush 1995: 58) Sultan Galiyev ve yoldaşlarına göre, dünya "ezenler" ve "ezilenler", ya da "ezen milletler", "ezilen milletler" diye ikiye bölünmüştür. Lenin'in Doğu halklarında işçi sınıfının oluşmadığı ve bundan dolayı işçi sınıfı oluşana kadar, Doğu halkları arasında yönetimin Rus kökenlilere bırakılması gerektiği görüşüne[13] ciddi anlamda bir itiraz olan bu yaklaşım, Sovyetler Birliği'nin Çarlık döneminden miras olarak devraldığı Doğu halklarına yönelik Rus merkezli ve tahakküm karakterli bakış açısına yönelik en büyük itiraz olmuş, yerli komünistlerin Türklerin geleceği adına hızla harekete geçmelerini ve örgütlenmelerini zaruri kılmıştır.[14]

Kanaatimizce, Sultan Galiyev ve onun gibi düşünen Müslüman-milliyetçi-komünistler hakkında verilen bu kısa bilgiler, Attilâ İlhan'ın Sultan Galiyev'i algılayış ve yorumlayış biçimini anlamak bakımından yararlı olacaktır.

Attilâ İlhan, Mustafa Kemal Atatürk ile Batı, emperyalizm ve ezilen milletlerin kurtuluşu ile ilgili düşünceleri bakımından büyük benzerlikler gösterdiğini düşündüğü Sultan Galiyev'in fikirleriyle ilk defa Fransa'da iken tanışmıştır. Bolşevik Devrimi'nin önde gelen bu ismini romanları, muhtelif yazıları ve konuşmalarıyla Türk gençlerine tanıtmaya ve fikirlerini benimsetmeye çalışan İlhan, Sultan Galiyev ile ilgili yazılarına 1970'li yıllarda başlamıştır. Sultan Galiyev'in fikirleri ile Mustafa Kemal Atatürk'ün fikirleri ve uygulamaları arasında ciddi paralelikler olduğunu düşünen İlhan, 1917 yılına denk gelen

olayları ve kişileri anlattığı O Karanlıkta Biz adlı romanında Sultan Galiyev'e önemli bir yer ayırmıştır.

1975-1977 aralığında yazdığı ve daha sonra *Hangi Atatürk* adlı kitabına da aldığı "Şarktan Doğan Güneş" (19 Haziran 1975), "Sultan Galiyev'i Takdim" (19 Haziran 1975), "Galiyev'in Bazı Tezleri" (20 Haziran 1975), "Sultan Galiyev ve M. Kemal" (21 Haziran 1975) ve "Mazlum Milletlerin Önderleri Ne Diyor?" (14 Eylül 1977) başlıklı yazılarıyla Sultan Galiyev'i tanıtmaya ve Mustafa Kemal Atatürk ile Sultan Galiyev arasındaki benzerlikleri anlatmaya başlayan İlhan, ilerleyen yıllarda da Sultan Galiyev hakkında yazmaya devam etmiş ve bu yazılarının bir kısmını, *Sultan Galiyef: Avrasya'da Dolaşan Hayalet-Cumhuriyet Söyleşileri (Ekim '97-Mart '98)* (İş Bankası Yayınları, Ankara 2006) adlı kitabında toplamıştır. İlhan'la onu takip eden diğer bazı araştırıcıların çabaları ve batıda yayımlanan Sultan Galiyev'le ilgili kitapların Türkiye'de de neşredilmesi, Sultan Galiyev'i başarılı bir şekilde Türk aydınlarının gündemine oturtmuştur. Bütün bu çabalar sonucunda Sultan Galiyev'in kendi yazıları, Halit Kakınç imzasını taşıyan iki kitap hâlinde Türkiye'de Rusça'dan tercüme edilerek yayımlanmıştır. (Kakınç 2003, Kakınç 2004)

Doksanlı yılların sonunda ortaya çıkan ve İlhan tarafından "Türkçü-Devrimci Diyalogu" diye isimlendirilen uzlaşma ve ortak cephe girişimleri içerisinde adı sık sık zikredilen Sultan Galiyev, İlhan tarafından " "Sultan Galiyev'i Takdim" başlıklı yazıda şu şekilde tanıtılmaktadır:

> "Kazan'lı bir Türk'tür Galiyev, gerçek adı da sanırım Mir Said Sultan Alioğlu'dur: sosyalist devrimcidir, Rusya'da devrim patladığı zaman Türkler arasında sosyalistlik için uğraşmış, Molla Nur Vahidof ile birlikte önemli sorumluluklar yüklenmiştir. Stalin, Milliyetler Komiseri iken, uzun yıllar birlikte çalıştığı Galiyev'i 1923'den itibaren kuşkuyla izlemeye başlamış, 1928'deyse açıkça suçlayarak on yıl Sibirya sürgününe mahkum ettirmiştir. Galiyev'in 1939'da sürgünden dönüp Kazan'da oturması yasaklandığı için Kuybişev'e yerleştiği, bu

arada edebiyatla uğraşmak için izin istediği biliniyor. Sonrası meçhul! Bir rivayet Stalin'in onu da diğer birçok devrimci arkadaşları gibi kestirdiğidir." (İlhan 1982: 273)

Sultan Galiyev'i bu şekilde kısaca taktim eden İlhan, aynı yazısının devamında Sultan Galiyev'e ilgisinin o dönemdeki asıl nedeni olan bir başka özelliğini daha aktarır:

"Sultan Galiyev'in bir özelliği var: daha o zamandan gelişmiş ülkelerle geri kalmış ülkeler arasındaki ilişkilerin, gelişmiş ülkeler sözde sosyalist olsalar dahi pek de değişmeyeceğini söylüyor. Ona göre endüstrileşmiş ülkeler, sömürgeler karşısında aynı tutumu korumaktadırlar. Sömürgelere gelince, mazlum milletlerdir onlar, proleterdirler ama, topu birden; kapitalist sınıflaşma henüz belirginleşmediği için, proleterlik bütün olarak ulusu içerir.

1922'de şöyle demiş: "Avrupa toplumunda bir sınıfın, yani burjuvazinin yerine konacak bir proleterya yönetimi mazlum ulusların durumunda hiçbir değişiklik yapmayacaktır. Böyle bir değişiklik olduğu takdirde, bu mazlum uluslar halkı için iktidara yeni bir efendinin geçmesinden başka bir anlam deyimlemeyecektir." (İlhan 1982: 273-274)

Anadolu'daki milliyetçilerin Mustafa Kemal'in önderliğinde Batı emperyalizmine karşı verdiği mücadeleye kayıtsız kalmayan Sultan Galiyev'in Türk sağı ile solunun gündemine girmemiş olmasının nedenleri üzerinde de kafa yoran İlhan, onun bazı tezlerini tanıtmaya ve değerlendirmeye çalıştığı "Galiyev'in Bazı Tezleri" başlıklı yazısında bu konu ile ilgili şunları yazmıştır:

"Yok ama, beni asıl şaşırtan, sağda da, solda da, Türkiye ile onca ilgili Sultan Galiyev üzerinde yeterince bilginin olmayışı: galiba, sağcılar onu solcu diye bir köşede bırakmışlar, solcular ise sağcı diye! Malum ya, Rusya Türkleri arasında, bolşevik partisine üye oluşu, liberal demokrat Müslümanlarla (Sadri Maksudi vs.) cedit hareketinin ileri gelenleriyle bu sıfatla mücadele edip, uzun süre Milliyetler Komiserliği'nde Stalin'le birlikte çalışışı onu bolşeviğin önde gideni saymaya yeter; öteyandan, Rusya Türklerinin hakları için savaşmış, bu yüzden Stalin'le uyuşmazlığa düşüp bu uyuşmazlığı hayatıyla ödemiş olması da sağcılığına kanıt sayılabilir." (İlhan 1982: 276-277)

Attilâ İlhan'a göre, Rusya'daki Türklüğün mücadelesini veren "üçüncü dünyacı devrimin" babası Sultan Galiyev, Anadolu'da Batı emperyalizmine karşı sürdürülen kurtuluş mücadelesine de kayıtsız kalmamıştır:

> "Haberiniz var mıydı? Bizim Sivas Kongresi'nde, SSCB Dışişleri Komiserliği gözlemcisi olarak Mahmudov adında Rusyalı bir Türk de bulunuyordu. Gönderten de, kimdi dersiniz, Sultan Galiyev'di elbet! 1919 Ağustos'unda Rusya'daki "jöntürklerle" "İslamın Kurtuluşu Birliği" diye bir örgüt kurduran da, daha sonra Mustafa Suphi'yi oralarda sorumlu kılan da, hatta Rusların elindeki Türk tutsaklarından iki bin kadarını örgütleyip devrimci bir parti kurmaya iteleyen de, hep o!" (İlhan 1982: 276)

Türk aydınları içerisinde Sultan Galiyev konusunu en çok irdeleyen ve onun Türkiye'deki aydınların gündemine yerleşmesinde ciddi anlamda katkıları olan Attilâ İlhan, Sultan Galiyev'in giderek Rus şovenizmine kayan Sovyetler Birliği'nin dağılacağına, Rusların Batı proleteryalarından sosyalist devrim beklemelerinin yanlışlığına dair düşüncelerinde haklı çıktığına da dikkat çekmiştir:

> "Rusların batı proleteryalarından sosyalist devrim beklemelerinin ne kadar yanlış olduğu sonradan meydan çıkmadı mı? Bütün dünya hâlâ batı proleteryalarından "devrim" bekleyedursun, doğuda o tarihten bu tarihe bir sürü "devrim" gerçekleştiği gibi, bu devrimler üstelik tam da Sultan Galiyev'in dediği koşullar altında, dediği biçimde gerçekleşti. O söz gelişi bir Sömürülen Halklar Enternasyonali kurulmasını öngörüyordu ki, bu örgüt Bandung Konferansı'ndan itibaren üçüncü dünya halklarının işbbirliği olarak somutlaştı sayılır.
>
> Ayrıca, onun bir de daha önce sözünü ettiğim endüstrileşmiş ülkelere duyduğu güvensizlik konusu var, bu da gerçekleşmedi mi; kapitalist olsun, sosyalist olsun, endüstrileşmiş ülkelerin bugünkü dünyada henüz gelişmekte olanları kendi kanatları altında denetimde tutabilmek için bir (yumuşama / detente) politikası icad ettiklerini kim bilmiyor." (İlhan 1982: 276)

Aynı Attilâ İlhan, Sultan Galiyev'in haklı çıkıp çıkmadığı konusunu, *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan 16 Mayıs 2005 tarihli "...Sultan Galiyev, Haklı Çıkmadı mı?" başlıklı yazısında "ulusalcı sosyalizm" bağlamında yeniden tartışmıştır:

> "Malûm-u âliniz, Bolşeviklerin 'Beynelmilelciliği', ancak 'yoldaş' Zinovyef'in Komintern'in başında bulunduğu müddetçe sürmüş; 'yoldaş' Stalin, 1921'den başlayarak, 'Tek Ülkede Sosyalizm' şiârıyla, diyalektik olmakla beraber, düpedüz ulusalcı bir sosyalizm sentezi sayılabilecek 'Marksizm / Leninizm' uygulamasına geçmiştir.
>
> Dikkat isterim, Marksizm demedim, Marksizm / Leninizm dedim; zira Bolşevizm, diyalektiğin Rusya koşullarına göre, ayarlanması anlamına geliyor ki, bir manada, Marksizm'in Leninist bir yorumudur; dürüst olduğu için de, Marksizm demiyor, Marksizm / Leninizm diyor. Nitekim, yalnız yaman bir savaşçı olarak kalmayan, Josip Broz Tito, sosyalist ülkesinin koşulları ve çıkarları, diyalektiğin aynı istikamette fakat farklı bir sentezini gerektirdiği zaman, bağımsızlığını ilan ederek sonradan adına 'Titotizm' denilecek olan, Yugoslavya'nın Ulusalcı / Marksist sentezini deniyor, ülkesini ve halkını, senelerce yükseltip mutlu ediyor.
>
> Evet haklısınız, Maozedun'un yaptığı da, benzer bir çabadır: Yâni, Marksizm'in diyalektiğini, Çin'in koşullarına ve çıkarlarına göre bir senteze dönüştürmek; o yüzden de, Moskova'yla arası açılmış; 'Mao Düşüncesi', Marksizm'in Çin'e uygun bir bileşimi hâline dönüşmüştür. Yalnız bunlar mı canım, Fidel Castro da, Enver Hoca da, İmre Nagy de 'Marksisttiler', ama Marksizm'i yorumlamaları, hepsinin kendi ülkelerinin koşullarına göre oldu; sonuçta, 'Beynelmilelci' Sosyalizm, aynı niteliği muhafaza etse de, uygulaması, özellikle düşünür ve aydınlarının, sentez araştırması, -deyim uygun düşerse- 'ulusalcı' çizgiyi izledi: Böyle olmak zorundaydı, zira Sosyalizm'in mucidi Batı'lı ülkeler; Rusların Sosyalizm'i; yâni Moskova Beynelmilel Sosyalist İhtilâlini başlattığı, sürdürebilmek için de Brüksel'in yardımı istediği hâlde; her şeyden önce, sömürgelerdeki 'Ulusal' çıkarlarını düşünen, Batılı Sosyalistler, hiç tınmamış; o yüzden de, daha o zaman Sultan Galiyev, "Avrupa toplumunda

burjuvazinin yerine geçecek bir proleterya yönetimi, mazlum ulusların durumunda hiçbir değişiklik yapmayacaktır; böyle bir değişiklik olduğu takdirde, bu mazlum ulusların halkları için, iktidara yeni bir efendinin geçmesinden başka bir anlam taşımayacaktır" (1922) demiş, üstelik zaman içinde haklı çıkmıştır."

Attilâ İlhan, "Galiyev'in Bazı Tezleri" başlıklı yazısı "Fakat, benim kafamı bir de ne kurcalıyor bilin bakalım, Sultan Galiyev'in yarı sömürge toplumların ulusal demokratik devrim ve kurtuluş savaşlarını yorumlayan savlarıyla, Mustafa Kemal'inkiler arasındaki müthiş yakınlık!" cümlesiyle tamamlayarak, "Sultan Galiyev ve M. Kemal" ve "Mustafa Kemal Ne Diyor!.." (15 Eylül 1977) başlıklı yazılarında Sultan Galiyev ile Mustafa Kemal Atatürk arasındaki parelellikleri ortaya koymaya çalışmıştır:

"Daha önce yazdığımı sanıyorum, Mustafa Kemal Paşa sosyalist değildi, büyük bir demokrattı, sınıf sorununa bir sosyalist gibi yanaşmamış olması gayet olağandır, ne var ki onun yaklaşımı, sonradan sınıflararası işbirliği ve ahenk propagandasının şampiyonluğunu yapanların ileriye sürdükleri gibi de değildir. Ya nasıldır?

Mustafa Kemal, bir kere, o tarihte Türkiye'de çağdaş toplumsal sınıfların "teşekkül etmemiş" olduğu kanısındadır. Başka türlü söylersek, yarı sömürge olan imparatorlukta ya komprador liman burjuvazisi oluşmuş, ya da ticaret ve endüstri burjuvazisi niyetine, Müslüman olmayan azınlıkların yabancı şirketlerle kurdukları işbirlikleri gelişmiştir. Kurtuluş mücadelesinin komprador burjuvasinin önemi ve etkili bölümünü de, Anadolu'daki Ermeni ve Rum burjuvazisinin hemen hepsini de, yurttan sürüp çıkardığı bir gerçektir. O kadar ki Yakup Kadri ve Falih Rıfkı sık sık emperyalizmin bizi ulusça mahkum ettiği yoksulluğu; halk yığınlarının yaşadığı kasabalarda, çokluk fırın işletecek bir Türk bulmanın bile zorlaştığını yazıyorlar. Mustafa Kemal'in çağdaş anlamda karşıt çıkarlı sınıfların yokluğundan söz etmesini işte bu perspektif içinde ele almak, tartışmak gerekir.

> Mustafa Kemal, ilerici aydınlarla halk arasında gelişmiş bir tarihsel blokun sürdürdüğü ve kazandığı savaşın diyalektiğine dayanarak, ana çelişkiyi Türkiye'nin "mazlum" halkı ile emperyalizm arasında görüyordu. Böylece mazlum uluslarla emperyalizmler arasındaki çelişkiyi ön plana alıyordu. Bu, artık biliyoruz ki, o tarihlerde Sultan Galiyev'in de ileyip geliştirdiği, daha sonraları üçüncü dünyanın emperyalizmle mücadele kuramına temel sacayağı görüştür." (İlhan 1982: 279)

Mustafa Kemal Atatürk'teki "mazlum milletler" kuramı ile "kurtuluşun şarktan geleceği" fikrinin Mustafa Suphi ve Türk bolşevikleri üzerinden Sultan Galiyev'den geçmiş olabileceğini düşünen Attilâ İlhan, 1920'lerde Ankara Hükümeti ile genel olarak Bolşevikler, özel olarak Rusya'daki Türk Bolşevikler arasında sıkı ilişkiler olduğuna da dikkat çekmiştir. Bu hususu da gündeme taşıyan İlhan, Mustafa Kemal ile Sultan Galiyev arasındaki benzerliklere, "Mustafa Kemal Ne Diyor!.." başlıklı yazısında, Mustafa Suphi faktörünü de göz önünde dikkat çekmeye devam etmiştir:

> "Sultan Galiyev'in fikirlerine göre, 'emperyalizme öldürücü darbeyi indirmek için, Şark'ı onun elinden kurtarmak gerektiği' önkoşuluyla, Mustafa Kemal'in 'Anadolu yalnız kendisi için değil, bütün mazlum milletler için savaşıyor' ilkesi, aynı temel saptamaya içerdeki sınıf savaşımından önce, anti-emperyalist (yani dışardaki sınıf savaşımı) savaşın kazanılması saptamasına dayanmaktadır. Aynı fikri, Mustafa Suphi'nin Mustafa Kemal'e yazdığı mektuplarda da görmek olasıdır. Aksi hâlde Mustafa Kemal'in ona 'amaç ve ilke yönünden bizimle tamamen birlik olan Türkiye İştirakiyyun Teşkilatı...' demesi düşünülemezdi." (İlhan 1982: 288-289)

Attilâ İlhan, Sultan Galiyev ile Mustafa Kemal'in Rus Bolşeviklerine karşı aynı tutumu sergilediklerine de dikkat çekmiştir:

> "Fakat Galiyev'le Mustafa Kemal arasındaki asıl önemli benzerlik, ikisinin de emperyalizme karşı mücadeleye öncelik vermesi kadar, mazlum milletlerin kurtarılması, bağımsızlığına kavuşturulması konusunda, Rus bolşeviklerine karşı da, aynı tutumda bulunmasıdır. Sultan Galiyev'in önce el üstün-

de tutulurken, sonra Moskova'da kötü kişi olması, dünyanın bütün mazlum milletlerine tanınan bağımsızlık ve özgürlük hakkından, Sovyetler Birliği sınırları içinde Müslümanların ve Türklerin de yararlanmasını istemesi olmuştur. Başka bir deyişle, Rusya'daki Türk halkının, kendi kaderini kendisinin tayin etmesini istiyor, sosyalizm yapacaksa, kuşkusuz bunu Ruslarla işbirliği hâlinde, fakat kendi kafasına göre yapmasını arzuluyordu. Mustafa Kemal'in tutumu da bundan farksızdır. Bunun en ilginç belirtilişini, Moskova'ya delege giden Tevfik Rüştü'nün, Kars'ta rastladığı Mustafa Suphi'ye, "Biz Ankara Komünistiyiz" demesidir. Zira, Tevfik Rüştü yola çıkarken, Mustafa Kemal ona şunları demiştir: "Bizi dünya tanımazsa komünistlerle birlik olur, kurulan yeni dünyada yerimizi alırız. Fakat memlekete yabancı eli sokmayız. Görüşümüzde samimiyiz, bu bir oyun değildir. Ama ne olursak biz oluruz, asla yabancı eli karıştırmayız." (İlhan 1982: 289)

Sonuç

20. ve 21. yüzyıl Türkiye'sinin en önemli simalarından Attilâ İlhan'ın Mustafa Kemal Atatürk, Kemalizm ve Sultan Galiyev hakkındaki tespit ve değerlendirmelerini daha da uzatmak mümkündür. Fakat, bu, bir makalenin sınırlarını aşıp, herhangi bir akademik tezi ya da kitabı yazmaya başlamak anlamına gelecektir. İnanıyoruz ki, yazı, eksikliklerine rağmen, Attilâ İlhan'daki Mustafa Kemal, Kemalizm ve Sultan Galiyev hakkında okuyucuya genel bir fikir verebilecektir. Bu konuyla ilgili daha kapsamlı bir çalışmanın genç akademisyenleri beklediği âşikârdır.

Kendisini sadece sevdiği güzellere değil, Mustafa Kemal Atatürk ile Sultan Galiyev'e de mecbur hisseden Attilâ İlhan, günümüz kuşağı için, iyi bir şair ve romancı olmanın yanı sıra, namuslu, yurtsever bir aydın anlamına da gelmelidir. Kendisine yönelik bütün haklı ve haksız eleştirilere rağmen, Attilâ İlhan, okunmalı ve okutulmalıdır. Türkiye'nin bağımsız kalmasını, dünya milletleri arasında hak ettiği onurlu yerini almasını arzulayanlar için

Attilâ İlhan vaz geçilemez bir isimlerden birisidir. Onun yıllarını vererek elde ettiği şan ve şöhretin arkasına sığınarak etliye sütlüye karışmadan bir hayat sürmek yerine, vatan, millet ve namus uğruna vermiş olduğu mücadelesi, günümüz gençleri tarafından örnek alınmalıdır. Yazının başında da ifade edildiği üzere, bu millet, içinde bulunduğu şartlar nedeniyle Attilâ İlhan'ın yerine yeni Attilâ İlhan'ları koyamayacaktır. Yerine yenilerini koyayamanın vereceği acıyı, onu eserleri ve fikirleriyle yaşatmak, onun mücadele azmini örnek almak, biraz olsun hafifletecektir.

Kaynakça

Andican, A. Ahat, (2003), *Cedidizm'den Bağımsızlığa Hariçte Türkistan Mücadelesi*, Emre Yayınları, İstanbul.

Arseven, Tülin, (2003a), "Romancı Olarak Attilâ İlhan", *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*, S. 42-43, Ağustos-Eylül 2003.

Arseven, Tülin, (2003b) "Attilâ İlhan İle Roman, Şiir, Gerçeklik, Dil, Sinema ve Diğerleri Üzerine Söyleşi", *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*, S. 42-43, Ağustos-Eylül 2003.

Benningsen, A. Alexandre-C.L. Quelquejay, (1981), *Stepte Ezan Sesleri*, (çev. Nezih Uzel), Selçuk Yayınları, İstanbul.

Benningsen, A. Alexandre-S. Enders Wimbush, (1995), *Sultan Galiyev ve Sovyetlerde Milli Komünizm*, (çev. Bülent Tanatar), Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul.

Coşkunarslan, Hakan, (1999a), "SSCB'de Milliyetçi-Sosyalist Önderler", *Ulusal Sola Teorik Katkı*, (haz. Hakan Reyhan ve başkl.), Ulusal Dergisi Kitaplığı, Ankara, S. 52-86.

Coşkunarslan, Hakan, (1999b), *Türkistan Bağımsızlık Tarihinde Münevver Kari ve İttihat Terakki, Dr. Baymirza Hayit Armağanı,* (haz. Rasim Ekşi-Erol Cihangir), Turan Kültür Vakfı-Hoca Ahmet Yesevi Vakfı, İstanbul, S. 119-135.

Coşkunarslan, Hakan, (2004), "Turar Rıskulov", *İleri*, S. 22, Temmuz-Ağustos-Eylül 2004, S. 139-148.

Çelik, Yakup, (1998), *Şubat Yolcusu-Attilâ İlhan'ın Şiirleri*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Çelik, Yakup, (2003), "Attilâ İlhan'ın Şiiri", *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*, S. 42-43, Ağustos-Eylül 2003.

İlhan, Attilâ, (1982), *Hangi Atatürk*, 2. b., Bilgi Yayınevi, Ankara.

İlhan, Attilâ, (1999), "Mustafa Kemal, Kemalizm ve Türk Solu Üzerine (Söyleşi)", *Ulusal Sola Teorik Katkı*, Ulusal Dergi Kitaplığı, Ankara, S. 125-138.

İlhan, Attilâ, (2006), *Sultan Galiyef: Avrasya'da Dolaşan Hayalet-Cumhuriyet Söyleşileri (Ekim '97-Mart '98),* İş Bankası Yayınları, Ankara.

İlhan, Attilâ, "Gençler Müdafaa-i Hukuk'ta Birleşmeli", http://www.tghaber.net/modules.php?name=News&file=article&sid=47, Erişim tarihi: (30 Mart 2006)

Kakınç, Halit, (2003), *Sultan Galiyev ve Milli Komünizm*, Bulut Yayınları, İstanbul.

Kakınç, Halit, (2004), *Destansı Kuramcı Sultan Galiyev (Yorumlu Külliyat),* Bulut Yayınları, İstanbul.

Kakınç, Erol, (1993), *Sultan Galiyev ve Sömürgeler Enternasyonali*, İrfan Yayınevi, İstanbul.

Mirzahmetov, Mekemtas, *Kazak Kalay Orıstandırıldı*, Almatı.

Muhammedi, Renad, (1993), *Sırat Köprüsü Sultan Galiyev*, (çev. Mustafa Öner), Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, İstanbul.

Notlar

1 Attilâ İlhan'ın şiir ve romanları üzerinde alanın uzmanı akademisyenlerce yapılan kapsamlı tespit ve değerlendirmelerden bazıları için bk. Çelik 1989, Çelik 2003, Arseven 2003a. Attilâ İlhan'ın kendi şairliği ve romancılığı, roman, şiir, gerçeklik, dil, sinema gibi konular hakkındaki görüşleri için ayrıca bk. Arseven 2003b.

2 Kendisine yönelik eleştiriler, gazete köşelerini tutan kimi yazarlar tarafından ölümünden hemen sonra da sürdürülmüştür. Hürriyet gazetesi köşe yazarlarından Hadi Uluengin, şair ve romancının ölümünden iki gün sonra kaleme aldığı "İlhan'ı Nasıl Bilirdim?" (Hürriyet, 13 Ekim 2005) başlıklı köşe yazısıyla, üslup ve nezaket kurallarına uyulmadan yazılan bir "eleştiri" yazısının nasıl bir şey olduğunu bizlere bir kez daha göstermiştir. Hadi Uluengin'e göre, sanatkâr ve insan olarak "iyi" olan Attilâ İlhan, 'fikir adamlığı', 'siyaset teorisyenliği' ve 'tarih yorumculuğu' bakımından kötüdür: "O İlhan ki Mustafa Kemal'i 'nev-i şahsına münhasır' biçimde yorumlayarak; daha doğrusu, göz göre göre çarpıttığı nesnel tarihi ve

teorik kitabi nalıncı keseri gibi kendine yontarak 'anti emperyalizm' geliştirdiğini iddia etmiştir, bu açıdan tümüyle abuk sabuktur. En kabadayısı, Engin Ardıç'ın harikulade deyimiyle 'pinpon ihtiyar' değeri taşır. Pembemtırak salçayı uyduruk komplo teorileri ve ilkel 'anti-Batı' kepçeyle Sultan Galiyev'in üçüncü dünya tenceresine boca eden; sonra da sanki Atatürk'ün gerçek uzantısı değilmişmiş gibi, marazi nefret beslediği İnönü'ye rağmen bunu Kemalizm diye sunan böylesine bir 'düşünce' ancak kompleksli ve cahil 'ulusalcılar' arasında itibar görebilirdi. Zaten de hep öyle oldu! Öyle oldu ve de aslına bakarsanız, Attilâ İlhan'ın 'ulusalcı hassasiyet' mensupları arasında mürit bulabilmesi; en azından yalnız onlar tarafından ciddiye alınması çok doğaldır. Zira, örneğin bir Hangi Batı'nın satır arası bilinçaltını belirleyen intikam kompleksi; yahut, bir Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda bunlara ek olarak burun direği kıran anti-semit koku, sağcısı, solcusu ve dincisiyle, aynı arazlardan mustarip olan zevata 'ilaç gibi' geldi. Bu, 'Batı düşüncesi'nin sırf işine gelen yanını yalap şalap benimseyen; sonra da kuyruk acısıyla o Batı'ya düşman kesilen bir bölüm Türk aydının sonsuz hazin tragedyasıdır. Zaten de, pek 'yerlici'(!) İlhan'ın 'şahsi boyut'a gelince levanten İzmir nostaljiyası dışavurması veya Pera'yı mekân bellemesi, yukarıdaki tragedyanın normal bir tezahürüdür. İşte, 'elde var' ne gerçek Batı, ne de gerçek Doğu olan uzun, upuzun bir 'hüzün'! Evet imam efendi Attilâ İlhan'ı 'iyi' bilirdim ama, lafın dobrası, 'doğru' bilmezdim."

3 "Hanidir yazar durumu: Lenin'in, ülkesinde başardığı sosyalist devrimde başına gelen; ülkemizde, Mustafa Kemal'in başardığı demokratik devrimin de başına gelmiştir. Açın devrim arkadaşlarının anılarını, Kazım Karabekir'e göre başka, Rauf Orbay'a göre başka, Adnan Adıvar'a ya da Fethi Bey'e göre başka bir Atatürkçülük vardır. Mustafa Kemal'in ölümünden sonra, Rusya'da olduğu gibi, bizde de bunlardan birisi, İsmet İnönü'nün Atatürkçülük anlayışı egemen olmuş, bu yüzden demokratik devrimi o kurumlaştırmıştır. Nasıl şimdi bütün dünyada Leninizm'in gerçek niteliği, Stalin'in ona verdiği anlamda ayıklanıp araştırılıyor, tartışılıyorsa, ülkemizde Mustafa Kemal düşüncesinin ve eyleminin asıl anlamı, İnönücülüğün ona eklediği uyduruk yorum ve kurumlardan ayıklanıp, öyle araştırılmalı ve tartışılmalıdır. Ben, biliyorsunuz, bu işi karınca kararınca yapmaya çalışıp duruyorum. Aslında başlayışım eskidir, tam 1950 yıllarına uzanır, romanlarımı okuyanlar (Kurtlar Sofrası, Bıçağın Ucu, Sırtlan Payı, Yaraya Tuz Basmak) kanıtlarını oralarda bulmuşlardır." (İlhan 1982: 51-52).

4 "Ekim ihtilali sırasında Bolşevikler "self determinasyon" ilkesini rakiplerine karşı etkili bir silah, Rus dışı milliyetlere karşı çok çekici bir psikolojik araç olarak kullanmışlardır. Lenin ile Stalin'in birlikte imzalayarak, 15 Kasım 1917'de yayınladıkları "Rusya'daki Ulusal Toplulukların Hakları Bildirisi", komünizmi ve komünistleri yeterince tanımayan milletlerin aydın kadroları arasında çok etkili olmuştur. Bu bildire Bolşevik İhtilal Hükümeti, milliyetler siyasetini dayandıracağı dört temel noktayı ortaya koymaktaydı. Buna göre, Rusya'daki ulusal topluluklar eşit ve egemendiler. Ayrılmak ve bağımsız devlet kurmak hakları da dahil, kendi kaderlerini serbestçe tayin edebileceklerdi. Ulusal ve dinsel her türlü ayrıcalıklar ve sınırlamalar kaldırılıyordu. Ayrıca, etnik azınlıkların özgürce gelişmeleri sağlanacaktı. Bildirinin yayımlanmasından beş gün sonra hükümet, bu kez doğrudan Müslüman toplumları hedef alan ve onların dini ve milli hislerini alabildiğine sömüren bir başka bildiri yayınladı. Ateizmden ve enternasyonalizmden hiçbir iz taşımayan bu ikinci bildiride "Çarlık Rusyası'nın getirdiği bütün baskıların ve kısıtlamaların kaldırılacağı, bütün Müslüman toplulukların dini ve milli hayatlarını istedikleri gibi tanzim edebilecekleri" vurgulanıyor ve Bolşevik Devrimi'ne destek isteniyordu. Kendisi de bir Gürcü olan Stalin, Ekim Devrimi'nin hemen ardından başlayan iç savaşın kazanılabilmesi ve komunizmin Rusya'da hâkim olabilmesi için, Rus olmayan yerel seçkinlerin gerekliliğini çok iyi kavramıştı. Bu kadroların burjuva kökenli olmaları veya güçlü milli duygulara sahip olmaları önemli değildi." (Andican 2003: 36).

5 "1917'de gerçekleştirilen Bolşevik Devrimi'nden önce de Türk aydınları arasında sosyalist fikirlerin yeşerdiğinden ve bu yönde çeşitli oluşumlara gidildiğinden söz etmek mümkündür. Özellikle de 1905 devriminden sonra Türk toplulukları arasında sol/sosyalist fikirler ve örgütler oluşmuştur. Kazan Türkleri arasında bu fikirlerin savunucuları daha çok "Tatar Öğretmen Okulu" ve "Muhammediye Medresesi" öğrencilerinin oluşturduğu gruplar olmuştur. Muhammediye Medresesi, İsmail Gaspıralı'nın eğitim reformları çerçevesinde kurulmuş bir medrese idi ve bu medrese öğrencileri 1904'te "Islahistler" adıyla bir araya gelmişlerdir. Bu küçük grup, daha sonraları İdil-Ural Muhtariyeti'nin Sadri Maksudi Arsal gibi yöneticilerini, Kazak Türklerinin şair, yazar ve bilim adamlarını (Fuat Tuktarov, Fatih Emirhan, Abdullah Tukay, Gaziz Gubaydillin) ve Ayaz İshaki gibi sosyalist fikirlerin ilk savunucularını içinden çıkarmayı başarabilmiş ve Kazan Türklerinin siyasal yaşamında önemli bir yer edinebilmiştir. Azerbaycan'da ise 1904'te Neriman Nerimanov'un önderliğinde "Himmet" partisi kurulmuştur. Partinin diğer bir yöneticisi de baskılar neticesiyle İran'a geçerek soyalist hareketin sesi niteliğindeki

"İran-ı Nev" gazetesini çıkaran Mehmet Emin Resulzade olmuştur. Resulzade, İran'dan İstanbul'a, İstanbul'dan da tekrar Azerbaycan'a geçer ve "Müsavat" partisini kurar. Daha sonraki yıllarda kurulan Milli Azerbaycan Devleti'nin yöneticileri de genellikle sol nitelikli bir parti olan "Müsavat"ın üyeleri olmuştur. Türkistan'da ise sosyalist özelliğe sahip hareketler Ekim Devrimi'nden sonra ortaya çıkmaya başlamıştır." (Coşkunarslan 1999a: 52-55).

6 Milliyetçi komünizmin en önemli ismi Sultan Galiyev, Rus şovenistlerin komünist ideoloji maskesi arkasına sığınarak Çarlık Rusyası politikalarını devam ettirmekte oldukları ve SSCB adı altında yeniden kurulan Rusya'nın bu nedenle uzun ömürlü olamayacağı gerçeğini, "Asya ve Avrupa Halklarının Sosyo-Politik, Ekonomik ve Kültürel Gelişmelerinin Esaslarına İlişkin Bazı Görüşlerimiz"de adeta haykırmıştır: "Rusya'nın Japonya karşısında aldığı ve 1905 Devrimi'ne neden olan yenilgi, bu ülkenin sömürgelerinin ve ezilen halklarının ulusal bilinçlerinin uyanmasına imkân sağlamıştı. Rusya'nın dünya savaşı sırasında batı ve Kafkas cephelerinde uğramış olduğu yenilgiler, 1917 Devrimi'ne neden oldu ve bu halkların kurtuluş süreçlerini hızlandırdı. Polonya, Finlandiya ve küçük Baltık devletlerinin Rusya'dan kopmaları, egemenlik haklarının genişletilmesi için sürekli olarak mücadele veren Tataristan, Başkurdistan, Kırgızistan, Orta Asya, Güney Kafkasya, Ukrayna ve Beyaz Rusya ile diğer cumhuriyetlerin, bunlarla birlikte tam 10 adet özerk ulusal cumhuriyetin kurulması bu görüşün en somut kanıtlarıdır.

Pan-Rusistler ve Pan-Rusistler'in yandaşları, 'demokrat' veya 'komünist' hangi maskenin arkasına saklanırsa saklansınlar, bu hareketi istedikleri kadar yok etmeye ve bölgeleri sıradan Rus eyaletleri durumuna sokmaya ve zayıflatmaya çalışsalar da, şimdilere kadar bu arzularını gerçekleştirememişlerdir.

Pan-Rusistler, SSCB'nin kurulması ile fiilen tek ve bölünmez Rusya'yı yeniden ihya etmek, diğer halkların üzerinde Büyük Rusya egemenliğini yeniden temin etmek istediler. Aradan bir yıl bile geçmemişti ki, tüm halklar, Moskova'nın Pan-Rusist merkeziyetçi eğilimleri karşısında itiraz seslerini yükselttiler. (Sovyetler Birliği Merkez İdare Kurulu'nun son genel kurulunda Milletler Sovyeti toplantısında olduğu gibi.)

(...) Son Rusya devrimi deneyiminden hareketle bu sonuca varıyoruz ki, Rusya'da iktidara hangi sınıf gelirse gelsin, bu ülkenin eski 'ihtişam' ve 'gücü'nü hiç kimse yeniden geriye getiremez. Rusya, çok uluslu bir devlet ve Rus devleti olarak kaçınılmaz olarak parçalanmaya ve bölünmeye doğru gitmektedir. Sonuçta iki şeyden birisi olacaktır. YA RUSYA KENDİ

ULUSAL PARÇALARINA AYRILARAK BİRKAÇ YENİ VE ULUSAL DEVLET OLUŞACAK YA DA RUSYA'DAKİ RUS HAKİMİYETİNİN YERİNE ULUSLARIN ORTAK HAKİMİYETİ GELECEKTİR. DİĞER BİR DEYİŞLE, RUS HALKININ TÜM DİĞER HALKLAR ÜZERİNDEKİ DİKTATORYASININ YERİNE, BU HALKLARIN RUS HALKI ÜZERİNDE DİKTATORYASI GEREKLEŞECEKTİR! Bu ikilem, koşulların oluşturduğu tarihsel bir zarurettir. İhtimaldir ki, birinci şık gerçekleşecektir. İkincisinin gerçekleşmesi hâlinde ise bu durum birinciye geçiş için yalnızca bir basamak teşkil edecektir. Bugün SSCB adı altında yeniden kurulmuş olan eski Rusya, uzun ömürlü değildir. Geçici ve muvakkat bir şeydir. Bu durum, ölmekte olan birinin son nefesi, son çırpınışlarıdır." (Kakınç 2003: 256-257).

7 Moskova'nın "karşı devrimci" olarak suçladığı milliyetçi komünistlerin kurduğu örgütler arasında özellikle Türkistan'daki "Milli İttihad" (İttihat ve Terakki teşkilatı, daha sonra Milli İttihad'a dönüştürülmüştür) ve "Milli İstiklal" adlı örgütler dikkati çekmektedir. Bu örgütlerin kurulmasını sağlayan isimlerin başında Feyzullah Hoca ve Akmal İkramov gelmektedir. Benningsen ve Wimbush, 1920 baharından Sultan Galiyev, Zeki Velidov, Ahmet Baytursun, Ali Bükeyhanov, Turar Rıskulov, Veli İbrahimov, Nizameddin Hocayev ve Fayzullah Hocayev'in bir araya gelerek kurdukları "İttihat ve Terakki" adında gizli bir örgütten bahsetmektedir (Benningsen-Wimbush 1995: 110-111). KGB arşivlerinde yer alan ve meşhur Türkolog Gaziz Gubaydillin hakkında düzenlenen ve işkenceler sonucunda Gubaydillin'e imzalattırılan iddianamede geçen "Karşı Devrimci Pantürkist Teşkilat merkezinin üyesi olmak" ibaresi, doğrudan Benningsen ve Wimbush'un sözünü ettiği "İttihat ve Terakki"yi akla getirmektedir. Münevver Kari ile yoldaşlarının arasına sızan ve olup bitenleri Ruslara rapor eden satkın Madhiddin Muhammedov Salihoviç'in rapor ettiği bilgiler arasında "İttihat ve Terakki"nin kuruluşu ve çalışmaları hakkında bilgiler de yer almaktadır: "Ben Ekim devrimi arafesinde teşkil olunan "İttihadi Terakki" (Terakkiperver örgütü) hakkında aklımda kalanları önce yazıp vermiştim. Cemiyet tüzüğünü Osmanbeğ ile Haydar Efendiler hazırlamışlardı. Ben bu tüzüğü (Türkiye Türkçesi'nden) Özbek diline aktardım. 1917 yılı Ağustos ayının sonlarında olsa gerek, benim evimde Terakkiperverlerin, Osmanbeğ başkanlığında geçen toplantısında bu tüzük kabul edildi. (...) Cemiyet Ekim devriminden sonra da faaliyetlerini devam ettirdi. (...) Ben 1919 yılında yani Ocak olayları sırasında, bu cemiyetin rehberliğinde bulundum. Cemiyet geçmişten beri Şura (Sovyet)'ya karşı faaliyet göstermiş değil, tersine kendi isteklerini hayata

geçirmek için Şura hükümetini en uygun hükümet olarak görüyordu. Cemiyetin istekleri şunlardan ibaret idi: 1. Gençleri üyeliğe celbetmek, 2. Ruhaniler ile mücadele etmek, 3. Beyazları tespit ederek onları imkân olduğunda hükümete teslim etmek, 4. Okul işlerini düzenlemek, 5. Türk savaş esirlerine yardım etmek ve onları okullara işe yerleştirmek..." (Coşkunarslan 1999b: 125). Devrim öncesinde kurulduğu anlaşılan "İttihat ve Terakki" örgütüyle Türkistanlı aydınların İstanbul'daki İttihat ve Terakki Teşkilatı ile olan ilişkileri hakkında bilgi veren A. Ahat Andican sonuç olarak şunları söylemektedir: "Özet olarak söylemek gerekirse, Türkistan'da İttihat ve Terakki teşkilatlanması, bu harekete mensup harp esiri Osmanlı subayları tarafından başlatılmıştır. 1917 Ekim İhtilali öncesinde bu subaylar İttihat ve Terakkiperver Cemiyeti'ni kurmuşlar ve Türkistan'ın çeşitli şehirlerinde örgütlenmişlerdir. Azerbaycan'a Türk Ordusunun girişinden sonra, cemiyetin adı İttihat ve Terakki olarak değiştirilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun yenilmesinin ardından İttihat ve Terakki kadrolarının dağıldığı dönemde ise, teşkilatın adı Milli İttihad olmuştur. Cemiyetin, özellikle 1917-21 yılları arasında etkili olduğu anlaşılmaktadır. Münevver Karı anılarında "Cemiyetin üyeleri çok değildi. Fakat etkili ve güçleri çok büyüktü" demektedir. Enver ve Cemal Paşaların Türkistan ve Afganistan faaliyetleri sırasında cemiyet kadroları yeniden aktif hale gelmişse de, bu iki siyasî figürün tarih sahnesinden çekilmeleri İttihatçı subayların dağılmalarına, siyasî alanda ise İttihat ve Terakki ruhunun yok olmasına yol açmıştır. Bütün bunlara rağmen, Türkistanlı kadroların İttihatçılarla yaptıkları yol arkadaşlığı bitmeyecektir. Dış Dünyadaki mücadele yıllarında, başta Nuri Paşa olmak üzere Halil Paşa ve Mahmut Şevket Esendal gibi eski ittihatçılarla diyalog sürdürülecektir." (Andican 2003: 120-121).

8 Sovyetler Birliği, özellikle de Stalin döneminde Moskova'nın Türk topluluklarına karşı izlediği politikalar, Çarlık Rusyası politikalarının, "Hristiyanlaştırma" dışarıda tutularak, daha sistemli ve acımasız bir şekilde devam ettirilmesinden ibaret olmuştur. Sovyetlerin izlediği politikalar, Türk topluluklarının kültürel ve siyasal anlamda bütünüyle parçalanmasını getirmiş, böylece Çarlık Rusyası'nın şovenist politikaları, "Sovyetleştirme" adı altında başarıyla tamamlanmıştır. Nitekim, Mekemtas Mırzahmetov, Bolşevik Devrimi sırasında umutlanarak harekete geçen Türk topluluklarını Çarlık yönetiminden daha beter bir şekilde ezen Stalin dönemi politikalarını şu şekilde sıralamaktadır: 1. Ruslaştırma, 2. Arap harflerinin kullanımına son vererek Rus harflerini kullanıma sokma, 3. Rus kökenli kitleleri Türk kökenli halkların yaşadığı bölgelere göç ettirme, 4. Kırım'ı, Kırım Tatarlarından arındırma, 5.

Kafkasları Müslümanlardan arındırma, 6. Orta Asya ve Kazakistan'ı ham madde merkezi hâline getirme, 7. Rus kökenli çocuklarla sömürge halkların çocuklarının bir arada okudukları okulların sayısını arttırma, 8. Rus dilini resmi dile çevrilemese de halk dili hâline getirme, 9. Küçük toplulukları asimile ederek ortadan kaldırma, 10. Bütün halkları bir halka, yani Ruslaşmış Sovyet halkına dönüştürme, vd." (Mırzahmetov 1993: 107-108).

9 "...bizim-diyalektik, daha doğrusu enerjetik materyalizm mektebine mensubiyetimiz, bu mektebin Batı Avrupalı temsilcilerini (marksist veya komünist denilenleri) körü körüne taklit etmemiz ve onların bu mektebin ürünü bildikleri veya öyle taktim ettikleri her şeyi körü körüne kopya etmemiz anlamına gelmez. Bunu aşağıdaki nedenlerden dolayı yapmıyoruz: Bizce, materyalist felsefe, Batı Avrupa biliminin müstesna malı değildir. Zira, belli bir düşünce sistemi olarak bu tür felsefe, bu veya diğer şekilde (Fars, Arap, Çin, Türk, Moğol vd. gibi) birçok başka halklarda, üstelik çağdaş Batı Avrupa kültürünün ortaya çıkışından çok önceki tarihlerde görülmüştür. Bizim birçoğumuz, daha sonra Rusya Devrimi öncesinde, enerjetik materyalist dünya görüşüne sahip olmuştuk. Bu görüş, bizim aramıza yapay bir biçimde ve dışardan enjekte edilmiş olmayıp Rus milliyetçiliğinin ve Rus devletçiliğinin üzerimizdeki zalimane ekonomik, politik ve kültürel baskılarının bizi ezmekte olan ağır koşullarının doğal sonucu olarak ortaya çıkmıştı. Bizim, tarihsel materyalizm taraftarlarına bağlılığımız, onların beyan ettikleri, keza diyalektik materyalizmin Rus ve Avrupa tekelcileri tarafından takdim edilen her türlü fikri nesneyi "kutsal" bir şeymiş gibi tartışmasız olarak kabul etmemizi de kesinlikle gerektirmez.

(...) Tutum ve hareketlerinden de vazgeçelim, görüşlerinde ve vardıkları sonuçlarda da gerçek devrimcilik görülmeyebilir. Bu nedensen dolayı, biz, onlar karşısında herhangi bir yükümlülük almamakla birlikte, tüm beklentilerin aksine olarak, diyalektik materyalizm üzerindeki tekelcilik haklarını tartışmaya davet ediyoruz. Örneğin, birincisi sömürgeler meselesi, ikincisi de komünizmin, diğer bir deyişle sınıfsız ve kimsenin kimseyi istismar etmediği bir toplumun gerçekleştirilmesi yöntemleri... Bu iki konuda Rus komünistleri ve onları takip eden Batı Avrupalı komünistler, aleni yanlışlar yapmaktalar... Bunun neticesinde de insanlığın anarşi ve kargaşa baskısından kurtuluşu değil talan, yoksulluk ve ölüm olacaktır. Onlar, Avrupa kapitalizmini ve soyguncu Avrupa emperyalizmini eleştirdikleri ve yerdiklerinde, her zaman ve her konuda olmamakla birlikte kendileriyle mutabıkız. Keza çağdaş Avrupa kapitalist

kültürünün gericiliğini gündeme getirdiklerinde de mutabıkız. Ne var ki, tüm bu düşüncelerden çıkardıkları sonuçlar ve sundukları reçeteler konusunda kesinlikle mutabık değiliz.

Bizce onların sundukları reçete ki, Avrupa toplumunun bir sınıfın (burjuvazinin) dünya üzerindeki diktatoryası yerine, onun karşıtı olan diğer sınıfın (proletaryanın) diktatoryasını öngörmektedir insanlığın ezilen kısmının ezilen kısmının sosyal hayatına hiçbir önemli değişiklik getirmeyecektir. Her halûkarda nesnel bir değişiklik olacaksa da, bu değişiklik iyileşme yolunda değil, kötüleşme yolunda olacaktır. Bu sadece daha az gücü olan ve daha aşağı düzeyde organize bir diktatörün yerine, aynı kapitalist Avrupa'nın (ki, Amerika'yı da buraya dahil etmek gerekir) Avrupa çapında bütünleştirilmiş olan tüm güçlerinin dünyanın geriye kalan kısmı üzerinde ortak diktatöryasının getirilmesi demektir.

Biz, bunun karşısında farklı bir tez ortaya koyuyoruz. Şöyle ki, insanlığın yeniden yapılandırılmasının maddi zemini, yalnızca sömürge ve yarı-sömürgelerin metropoller üzerindeki diktatoryası aracılığı ile oluşturulabilir. Zira yalnızca bu yol, yerkürenin Batı emperyalizmi tarafından zincirlere vurulmuş olan üretici güçlerinin kurtuluşu ve atılım yapması için gerçek bir teminat sağlayabilir." (Kakınç 2003: 239-241).

10 Sultan Galiyev'in devrime getirdiği özgün yaklaşımı ve "şark meselesi"yle ilgili görüşleri için bk. Sultan Galiyev, "Şark Meselesine İlişkin Konuşma", *Ulusal Sola Teorik Katkı*, (haz. Hakan Reyhan ve başkl.), *Ulusal Dergisi Kitaplığı:* 7, Ocak 1999, 264-272; Sultan Galiyev, "Görüşlerim", *Bizim Yurdumuz,* 1, Aralık 1998, 1-5.

11 1923 ve 1928 tarihli tutuklanmaları, kendisine yönelik suçlamalar ve maruz kaldığı işkenceler, on yıl kadar süren ağır çalışma cezası ve 28 Ocak 1940'ta Lefort Hapishanesi'nde vurularak öldürülüşü hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Muhammedi 1993; Kaymak 1993; Kakınç 2003; Kakınç 2004, ve başkl.

12 "Müslüman milli komünistleri Stalin'in dört adet milliyet ölçütünü –toprak, dil, psikolojik bünye ve ekonomi- kabul etmediklerinden dolayı, Sovyetler'in Müslüman sınır boylarındaki farklı etnik bölgelerde küçük, modern milletler yaratma planlarını ilkesel olarak reddettiler. 1924'te Orta Asya'nın beş milli cumhuriyete bölünmesine karşı çıktılar: Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan, tacikistan ve Başkırya ve Türki (ama Hristiyan) Çuvaş Cumhuriyeti gibi Orta Volga topraklarının; Kuzey Kafkasya; Azerbaycan ve Dağıstan'ın da eklenmesiyle birleşik bir Türkistan içinde birleştirilmesi üzerinde ısrar ettiler. Bu Turan Cumhuriyeti olacaktı. Bu toplubiçimdeki (configuration) nüfus yüzde

yetmişbeş Türki ve yaklaşık yüzde seksen Müslüman kökenli olacaktı. RSFSR karşısında bağımsız ve egemen olacaktı. Cumhuriyetin önderliği tek-yapılı ve yüksek derecede merkezileşmiş bir partiye (önerilen adlar "Doğu İşçileri ve Köylüleri Sosyalist Partisi" ve "Doğulu Sosyalistler Partisi") emanet edilecekti." (Benningsen-Wimbush 1995: 89).

13 "Devrim sonrasında gerek İdil-Ural, gerek Türkistan ve Azerbaycan'da yerli yöneticiler ile Moskova arasındaki kavganın temelinde yatan olgu, milliyet sorunu idi. Sultan Galiyev'in yaptığı tanımla Doğu toplumları için işçi sınıfından söz edilemezdi. Bütün Doğu proleter kabul edilmeliydi. Ancak Moskova bütün doğuyu sürülmesi gereken koyunlar olarak görüyor ve bu koyunları sürecek çobanları da Moskova'dan "büyük" Rus halkının "komünistlerinden" seçip gönderiyordu. Moskova komünistleşse de, Türklere Çarlık devrinin gözlüğü ile bakmaya devam ediyordu. Bu duruma karşı çıkanların başında Sultan Galiyev'le birlikte Kazak Türklerinden Turar Rıskulov geliyordu." (Coşkunarslan 2004: 140).

14 "1923'ten sonra, gizli grupları aracılığıyla Müslüman Milli komünistleri yerli kitlelerin Rus-karşıtı bilinçliliklerini arttırmaya çalıştılar. Ruslaştırmaya ya da hızla Rus kültürü çerçevesine alan "sovyetleştirme"ye karşı gerçek muhalefetleri dil, edebiyat, kültürel işler ve tarih yorumu dahil, hayatın neredeyse her alanındaydı. 1923'den sonra Sovyet Türki dünyasının dilsel bölünmesine karşı muhalefetleri özellikle şiddetliydi. Önceleri Kazan Tatarcasını Sovyet Birliği'nin tüm Türki topluluklarının "lingua franca'sı" (gerçekte, 1920'lerin başlarındaki yıllarda Kazan Tatarcası bu işlevi gayrıresmî olarak görüyordu) olarak ilan eden Müslüman milli komünistleri 1926'da üç bölgeli dil stratejisine döndüler. Bu planda Kazan Tatarcası ,Sovyetler Birliği'nin Avrupa kısmının dili olacaktı; Azeri Türkçesi, Kafkasların dili olacaktı; ve Çağatayca da tüm Orta Asya'da hizmet görecekti. Aynı zamanda Latin ve daha sonra da Kiril alfabelerinin devreye sokulmasına karşı çıktılar ve bunun yerine Arap alfabesinin evrensel kullanımının lehinde görüşler öne sürdüler. Tüm savaşları kaybettiler. 1928'den sonra, Sovyet yetkilileri önce latin alfabesini ve 1939'da da Kiril alfabesini devreye soktular. Hiçbir yerde Arap alfabesi korunamadı. Dahası, Sovyet İslam toprakları otuzaltı ayrı millete bölünmüş ve hepsi için de bir edebi dil oluşturulmuş, kimi zaman da icat edilmişti." (Benningsen-Wimbush 1995: 112-113).

ATTİLÂ İLHAN'IN ESERLERİNDE ALIŞILMAMIŞ BAĞDAŞTIRMALAR

M. Osman Toklu

Attilâ İlhan'ın şiir ve romanlarında büyük bir ustalıkla oluşturduğu alışılmamış bağdaştırmaları yoğun bir biçimde kullanması, biçeminin en belirgin özelliklerinden biridir. Yazımızda alışılmamış bağdaştırmaların temel özelliklerine değindikten sonra, bu tür bağdaştırmaların kullanımına Attilâ İlhan'ın bazı eserlerinden seçtiğimiz örnekler vermek istiyoruz.

Yazarlar edebi yapıtlarda genellikle gündelik dilden farklı, ses, sözcük, sözdizimi ve anlam düzlemlerinde gündelik dilin kullanımından sapan özel bir dil kullanırlar. Kısa öykü, roman gibi edebi türlerde ve özellikle şiirde sık sık başvurulan sapma biçimlerinden biri de, bir tür anlamsal sapma olma özelliği taşıyan alışılmamış bağdaştırmalardır.

Şiir, özünü oluşturan şairin duygu ve düşünce dünyasındaki özgün imge ve tasarımları, kendine özgü bir dile, yapı ve biçime dönüştürerek aktarıp okuyucuyu etkilemeyi, duygulandırmayı amaçlar ve diğer yazın türlerine

oranla çok daha az sözcük kullanarak yoğun anlamlar aktarır. Bu nedenle şair, sözcük seçiminde çok daha özenli davranmak, sözcüklerin ses, anlam ve duygu değerlerini, çağrışım güçlerini göz önüne almak, çeşitli sapmalara başvurmak zorundadır. Alışılmamış bağdaştırmalar da bu doğrultuda sıklıkla kullanılan kuruluşlardır.

Göstergeleri tek başlarına kullanarak konuşmadığımız, iletişimin birden fazla göstergenin birleştirilmesi, bağdaştırılmasıyla oluşturulan tamlamalar, tümceler, sözceler ya da dilde kalıplaşmış olarak bulunan deyimler, atasözleri ve kalıp sözler gibi alışılmış bağdaştırmalarla gerçekleştiği bir gerçektir. Alışılmamış bağdaştırmalar ise, gündelik dilden sapmaları, özgünlükleri, dilde ilk kez oluşturuluyor olmaları ve bireysellikleri ile alışılmış bağdaştırmalardan ayrılır ve şiirde kullanılan sapmaların başında gelir.

Braak (1990: 45), alışılmamış bağdaştırmaları söz sanatları üst başlığında değişmeceler çerçevesinde eğretilemenin bir türü olarak ele almakta ve kapıkolu, masa ayağı, aslanağazı, köpek balığı gibi bağdaştırmaların dile yerleşmiş ölü/solgun eğretilemeler (tote/verblasste Metapher) olduğunu belirterek yazarların oluşturduğu eğretileme özelliği taşıyan özgün bağdaştırmaları da alışılmamış eğretileme (kühne Metapher) olarak nitelendirmekte, Paul Celan'ın Todesfuge adlı şiirinde geçen schwarze Milch (= kara süt) bağdaştırmasını buna örnek olarak vermekte.

Şiir dilinin, alışılmamış bağdaştırmaların incelendiği çalışmaların büyük bir bölümünde, Rus Biçimcilerinden Roman Jakobson'un Bühler'in 1934'te yayınladığı Organon Modelinde belirlenen dilin üç işlevini genişleterek işlev sayısını konuşucuya yönelik coşku (expressiv), dinleyiciye yönelik çağrı (appellativ), bağlama yönelik gönderge (referentiell), iletişim kanalına yönelik ilişki (phatisch), dil üstüne bilgi veren üstdil (metasprachlich) ve iletinin kendine yönelik şiir/sanat işlevi (lyrische/poetische)

olmak üzere altıya çıkardığı belirtmekte ve alışılmamış bağdaştırmaların eşdeğerlilik ilkesinin seçme ekseninden birleştirme eksenine aktarılmasıyla oluşturulduğu açıklanarak çeşitli örnekler verilmektedir. (Kıran, 2001: 97–103; Korkut, 1999: 250–251; Özünlü, 1997: 63-67; Aksan, 1993: 149-165; Akerson, 1991: 90-103; Saße,1980: 699; Oomen, 1973: 89)

Alışılmamış bağdaştırmaları, üretimsel dönüşümlü dilbilgisi açısından incelenmesi de diğer bir yaklaşımı oluşturmakta. (Özünlü, 1997: 63-72; Oomen, 1973: 1-62) Bu yaklaşımda genellikle Chomsky'nin *Aspects of the Theory of Syntax* (1965) adlı yapıtına göre şiir dilinin incelenmesinin olanağının bulunup bulunmadığı veya bu yapıttaki görüşlerden yola çıkarak şiir dilini inceleyecek özel bir dilbilgisi oluşturup oluşturulamayacağı irdelenmekte. Kitabının nerdeyse tümünü bu konuya ayıran Ooamen (1973), alışılmamış bağdaştırmaları özellikle Aspects'teki seçme (Selektion) ve alt ulam (Subkategorisierung) kurallarına göre kabul edilemez yapılar olduğunu gösterirken, çözüm olarak dönüşümlü dilbilgisindeki bazı eksikliklerin giderilmesiyle bu dilbilgisiyle şiir dilinin incelenebileceğini savunan Uriel Weinreich'ın "*Explorations of Semantic Theory*" (1966) başlıklı makalesine dayanmakta ve Weinreich'ın izlediği yöntemle tüm dizimsel ve anlamsal sapmaların açıklanabileceğini öne sürerek, sapmaların açıklamasını bu yönteme dayandırmaktadır. Weinreich'ın önerdiği yöntemde, ±insan, ±canlı, ±soyut, ±tür adı gibi anlam ayrıcı özelliklerin saptanmasında sapma niteliği taşıyan yapılarda ayrı bir yol izlenmesi gerektiği, söz gelişi gökyüzü ağlıyor gibi kişileştirme türü alışılmamış bir bağdaştırmada ağlamak eyleminin anlam birimciklerinden biri olan +insan özelliğinin bağdaştırma içinde kendiliğinden gökyüzü sözcüğüne de yansıdığı, böylelikle tümcenin kabul edilebilir niteliğe kavuştuğu öne sürülmektedir. Buna karşın Ooamen (1973: 82–85), kitabının sonuna eklediği bir "Dilbilimsel

Şiir Bilgisinin Sorunları" (Probleme einer linguistischen Poetik) başlıklı bölümde bu yöntemin aksayan yanlarına ve şiir dilinin dilbilgisinin gündelik dilin dilbilgisinden ayırmanın güçlüklerinden söz etmekte.

Bußmann (1990: 671) da "Üretimsel Dilbilgisi"nin seçme kurallarının (Selektionsregel/Selection rutes) şiir diline uygulanıp uygulanamayacağının hâlâ tartışma konusu olduğuna değinmektedir.

Başkan (1988: 383, 384), şiir dilinde görülen sapmaları, alışılmamış bağdaştırmaları gündelik yaşamdan verdiği bazı yiyecek ve içecek adlarıyla örnekleyerek "...karamela bir yerde yanıklaştırılmış şekerdir; şıra ise ekşitilmiş üzüm. Bunun gibi boza ekşitilmiş darı hamuru, yoğurt ise mayalanıp kestirilmiş süttür. Kazandibi denilen şey de, tavukgöğsü tatlısının tencere dibinde kalan kazıntısını kızgın ateşte yanıklaştırmakla elde edilir. Oysa bu biçimdeki 'sapkın' örneklerin hoşa gitmeyip yadsınması beklenirdi..." diyerek nükteli bir biçimde açıklamakta ve beklenenin tersine bunların alışılmışın dışına çıktığı için beğenildiğini belirtmekte.

Yukarıda özetlediğimiz şiir dilinde sıkça kullanılan alışılmamış bağdaştırmalara ilişkin çeşitli görüşlerden yola çıkarak bu tür bağdaştırmaların belirgin özelliklerini şöyle özetleyebiliriz:

- Alışılmamış bağdaştırmalar; birden fazla sözcükten oluşan, tamlamadan tümce veya sözce boyutuna ulaşabilen ve ölçünlü dilin kurallarından sapan yapılardır.
- Alışılmamış bağdaştırmalar genellikle kişileştirme, değişmece, özellikle de eğretileme yoluyla türetilmiştir.
- Alışılmamış bağdaştırmalarda sözcüklerin temel anlamlarından çok, yan anlamlarından, çağrışım güçlerinden, uzak çağrışımlarından, duygu değerlerinden yararlanılarak, sözcüğe şair tarafından yüklenen değişik anlamlarla simgesel bir anlatım yaratarak okuyucunun etkilemesi, onda değişik imge ve tasarımların uyandırılması amaçlanır.

- Dilde kalıp olarak bulunan deyim ve atasözü gibi yapılarının farklı çağrışımlar yaratmak için bozulması da alışılmamış bağdaştırma oluşturmada sıklıkla başvurulan bir yoldur.
- Alışılmamış bağdaştırmaların şiir metnin tutarlılığını (Kohärenz) bozmaz, tam tersi tutarlılığın oluşumuna katkıda bulunur.
- Alışılmamış bağdaştırmalar, dilde ilk kez oluşturulmaları, şair/yazara özgü olmaları ve estetik bir değer taşımaları ile öne çıkar.
- Alışılmamış bağdaştırmalar da, aliterasyon, uyak gibi sessel özellikler taşıyabilir.

Yukarıda belirttiğimiz gibi, alışılmamış bağdaştırmaların eşdeğerlilik ilkesinin seçme ekseninden birleştirme eksenine aktarılmasıyla oluştur. Şimdi de bunun nasıl gerçekleştiğini Attilâ İlhan'ın aşağıda metnini verdiğimiz Emirgân'da Çay Saati adlı şiirinde geçen bol gözlü örneğinde gösterelim:

"Emirgân'da Çay Saati

çerağan saraylıdan büyükdere'ye
üşümek sonbaharında eski çınarların
uzadığı yerde gizlice akşamların
başlayıp adeta kendini dinlemeye
kafeslerin ardında bol gözlü bir kadın
ansızın giydirilmiş ipek ferâceye
bir çay yalnızlığı emirgân'dan öteye
değdikçe ısındığı yaldızlı bardağın
nedim'den yansıması tatyosefendi'ye
tenhâ bir genç kız sesiyle hicazkar'ın
kuytularda çürüdüğü bağdadî yalıların
yorgun sarmaşıklarıyla sarkmış bahçeye
soğuk kuşlar gibi dağılır boğaz'da
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
gâzalî'yse biraz mevlânâ biraz da
kubbenin altındaki divan uğultusu
'şeref' vapurundan en kirli beyazda
yüzlerce harbiyeli sürgün yokuşu
havada bir asılmış adam kokuşu
istanbul jöntürkleri hüzzâm bir yasta
yankılarıyla telaşlı geceleri bebek'ten
motorların taşıyıp o kadar bitiremediği
en yılgın sonbahar benim gözlerimdeki
çok daha dumanlı mütâreke günlerinden
alaturka saat kaçta ikinci tömbeki
miralay sadık bey'in nargilesinden
dem çekip kumrular gibi sebilleri şenlendiren
osmanlı sehpâlarının gölgesindeki
emirgân'da acılaşmak koyu bir semaverden
çaylar gibi kararıp kaç defalarca eski
bir şiir üzüntüsüyle müseddes biçimindeki
çoktan unutulmuş kilitli defterlerden"
(Fuat 1986: 394-95)

Dilin gündelik kullanımda eşdeğerlilik/seçme eksenindeki kara, elâ, yeşil ve mavi sıfatlarından bir seçilip birleştirme ekseninde gözlü sözcüğü ile birleştirilerek kara gözlü, mavi gözlü vb. alışılmış bağdaştırma niteliğinde öbekler oluşturulabilir.

Şiirde geçen bol gözlü alışılmamış bağdaştırmasında ise, gözlü sözcüğü, gündelik dilde bir arada kullanılmasına pek de alışık olmadığız bol sözcüğü ile birleştirilmiş. Bu alışılmamış bağdaştırmanın eşdeğerlilik ilkesinin birleştirme eksenine aktarılarak oluşturulduğunu görmekteyiz.

Bunun dışında, şiirde daha bir çok alışılmamış bağdaştırmaya rastlanmakta: Bir çay yalnızlığı, tenhâ bir genç kız sesi, istinye gemilerinin karanlık uykusu kırık direkleri ile yorgun ve hasta, hüzzâm yas, telâşlı geceler, sürgün yokuşu. Ayrıca bu

alışılmamış bağdaştırmalar, tümce içinde de bir arada kullanılarak oluşturulan yeni bağdaştırmalarla şiirdeki imge örgüsü iyice güçlendirilmekte.

Attilâ İlhan'ın şiir biçemini belirleyen etmenlerin başında gelen, ustaca oluşturulmuş alışılmamış bağdaştırmalara çeşitli şiirlerinden seçtiğimiz bazı örnekler vermek istiyoruz: "Sisler Bulvarı" adlı şiirde geçen sokak lâmbaları öksürüyordu (*Sisler Bulvarı*, 60), "Ben Sana Mecburum"da *fatih'te yoksul bir gramafon çalıyor/eski zamanlardan bir cuma çalıyor (Ben Sana Mecburum,* 100), "emirgan'da çay saatinde" bol gözlü kadın, "gibi redifli gazel"de yorgun kadınlar içtik *(Elde Var Hüzün, 100), "eski deniz halkı"nda midyelerin gözbebeğindeki orospu maviler/ (...) sen hayrettin şarkıların mezarlığı (Sisler Bulvarı,* 19, 22), *"liman"da haliç'te yaşlı bir şilep ağladı ben ağladım (Sisler Bulvarı,* 24), *"tatyos'un kahrında" vapur ecel terleri döküyordu (Sisler Bulvarı,* 27) *"istanbul şehri ağlıyor"da şimdi gökler mecnun rüzgâr yolcu bulutlar/ şimdi yürek sarhoş kağıt sarhoş kalem sarhoş (...) (Sisler Bulvarı,* 106), *"istanbul ağrısında" boyunlarını bükmüş tek tek kâfiyeler/ (...) tophane iskelesi'nde diesel kamyonlar sarhoş (Ben Sana Mecburum,* 11), *"gaziler caddesinde" (...) ürkek bir çarşamba götürdüm (Ben Sana Mecburum,* 46).

Şimdi de Attilâ İlhan'ın yeni şiirlerinden birinde, sevmek için geç/ölmek için erkende alışılmamış bağdaştırma kullanımına göz atalım:

"akşamın acı su karanlığı içinden
soğuk kadife teması yalnızlığın
şuh bir kahkaha balkonun birinden
gizli bir işareti midir bir başlangıcın
sevmek için geç ölmek için erken
başbaşa çay elele yürümek derken
boğaz vapurları mı iskele sancak
telefonda kaybolmak sesini beklerken
insan insanı yeniler doğrudur ancak
sevmek için geç ölmek için erken"
(Kimi Sevsem Sensin: 23)

Şiirin ilk dizesindeki akşamın acı su karanlığı içinden alışılmış bağdaştırmasında akşam ve acı su karanlık göstergelerinin yan anlamlarıyla uyandırılan yalnızlık imgesi, ikinci dizedeki soğuk kadife teması yalnızlığın söyleyişiyle ustaca güçlendiriliyor. Yedinci dizedeki telefonda kaybolmak deyişi de şiirin başında oluşturulan yalnızlık imgesiyle bağlantılı.

Attilâ İlhan'ın bir şiirinde rastladığımız sözcüksel sapma niteliğindeki ilginç bir alışılmamış bağdaştırmayı da burada örnek olarak vermek istiyoruz:

(...)
ben tuzparça yerdeyim
ben tuzparça yerdeyim o bir düğüm dolaşık
ne karanlık bir gece arkası görünmüyor
yıldızları dökülmüş yaptığımız yanlışlık
başladığımız örgü nedense yürümüyor
model seçimi kötü hesaplaması çok zor
halbuki bir zamanlar ne hızlı başlamıştık
(Kimi Sevsem Sensin: 51)

Bu şiirin başlığında ve ilk dizesinde geçen tuzparça sözcüksel sapması, yakın anlamlı tuz buz ve param parça deyişlerinden birer sözcük alınarak oluşturulmuş bir alışılmamış bağdaştırma.

Örneğin, Attilâ İlhan'ın "di'li geçmiş 3." başlıklı şiirinde duyusal aktarımın farklı bir kullanımına rastlamaktayız:

"(...)
deniz kuşları mavi beyaz tuzlu rüyalarına
gülcemal yola çıkmış iki baca dört direk
uzak çan sesi gezinti güvertesinden
bütün bir ömür varılamayacak o liman"
(Kimi Sevsem Sensin: 56)

Mavi beyaz tuzlu rüyalarına kuruluşunda tat ve görme duyuları bir arada kullanılarak duyular arası aktarımdan yaralanılmakta.

"kim kaldı" adlı şiirin anlam dokusu, tarih ve kültürel artalana yapılan gönderimlerin birçok alışılmamış bağdaştırmayla birlikte kullanılmasıyla oluşmakta:

"silah atılmıyor
güvercin şakırtısıdır
şafakta yıldızlanan
şadırvanda su
ıhlamurlarda ezan
görkemli bir namaz uğultusu
heyhat
hamzabey cami-i şerifi'nden kim kaldı
kim kaldı eski selânik'ten
lateranalar sustu
sürahiler tenha
tek kibrit çakılmıyor
kim kaldı ittihat ve terakki'den
o jöntürkler ki -'hariçten
evrak-ı muzırra celbederlerdi'-
o fedailer ki barut öksürürler
sakal traşları mavi
kırmızı bıyıkları biber
(...)"
(İlhan, Elde Var Hüzün, 69)

Şiirde güvercin şakırtısı, ıhlamurlarda ezan, sürahiler tenha, o fedailer ki barut öksürürler, sakal traşları mavi, kırmızı bıyıkları biber gibi alışılmamış bağdaştırmalarla oluşturulan ilginç imgelerle şiirdeki anlam dokusu güçlendirilmekte.

Alışılmış bağdaştırmalar, şiirde olduğu kadar yoğun olmasa da diğer edebi türlerde özellikle kısa öykü (Bk. Erden, 2002: 319–357) ve romanda da kullanılır.

Sözgelişi, Attilâ İlhan, alışılmamış bağdaştırmaları yalnızca şiirde kullanılmakla yetinmez. Romanlarındaki şiir tadındaki, akıcı ve etkileyici dil kullanımında alışılmamış bağdaştırmaların payı büyüktür. Burada yazarın *Dersaadet'te Sabah Ezanları* adlı romanından seçtiğimiz göz renklerinin ve bakışların betimleme-

sinde kullanılan bazı ilginç bağdaştırmalara değinmek istiyoruz: "...havagazı mavisi 'zehirli' gözler..." (dse[1],16), "limonküfü gözleri içinden buğulanmış"(dse, 40), "Gözlerindeki hava gazı alevlerinin mavisi, gittikçe eflatuna çalıyor; içi sıra çürük morların, menekşe yaprakları hâlinde açıldığı, kadife ışıltılı tüylü bir eflatun!" (dse, 54), "Abdi beyin gözleri yeniden kalaylandı, mağnezyum yalazına benzer bir parıltı saçıyor; (...) dokunduğu yeri radyuma bulanmışçasına yanar döner kılıyor"(dse, 51), "Gözlerini görmeli, o zaman havagazı mavilerine, çingene pembeleri mi karışmaz, ebrûli menekşe morlarına mı dönmez, diplerinde bir yerde kükürt sarısı şimşekler mi patlamaz?" (des,155), "hayalet bir kedinin fosfor yeşili gözleri" (dse, 53), "...çoğul kirpikleri güneşli bir başak aydınlığı saçıyor" (dse, 96), "...gözleri iğne topuzu ufak tefek Mercimek Nine" (dse, 194), "...kirpiklerinin simsiyah dolaşıklığından şüpheli bir beyazlık" (rakı beyazı mı, sis mavisi mi?)" (dse, 285), "...cin mavisi minnacık gözleri ışığa tutulmuş cam bilyeler gibi parıldar" (dse, 185).

Attilâ İlhan'ın eserlerinde yaygın bir biçimde kullanılan alışılmamış bağdaştırma örneklerini çoğaltmak elbette ki olası, ancak biz yukarıda verilen az sayıdaki örnekle alışılmamış bağdaştırmaların yazarın anlatım gücüne, eserlerinin anlam örgüsüne katkısını göstermeyi denedik.

Kaynakça

Aksan, Doğan (1993), *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Ankara: Şafak Matbaası.

Başkan, Özcan (1988), *Bildirişim*, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

Braak, İvo (1990[7]), *Poetik in Stichworten*, Unterägeri: Ferdinad Hirt Verlag.

Bußmann, Hadumod (1990[2]), *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgatt: Kröner.

Erden, Aysu (2002), *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, İstanbul: Gendaş Kültür A.Ş.

İlhan, Attilâ (1992[3]), *Elde Var Hüzün*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

İlhan, Attilâ (1993[7]), *Sisler Bulvarı*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

İlhan, Attilâ (1993[8]), *Ben Sana Mecburum*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

İlhan, Attilâ (1994[5]), *Böyle Bir Sevmek*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

İlhan, Attilâ (1988[3]), *Dersaadet'te Sabah Ezanları*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

İlhan, Attilâ (2001[2]), *Kimi Sevsem Sensin*..., Ankara: Bilgi Yayınevi.

Kıran, Zeynel (2001), *Dilbilime Giriş*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Korkut, Ece (1999), *Dilbilim-Göstergebilim ve Şiir: XII. Dilbilim Kurultayı Bildirileri*, Aksan, Yeşim ve ark. Mersin Üniversitesi Yayınları, Ankara.

Oomen, Ursula (1973), *Linguistische Grundlagen poetischer Texte*, Tübingen: Niemeyer.

Özünlü, Ünsal (1997), *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Ankara: Doruk Yayımcılık

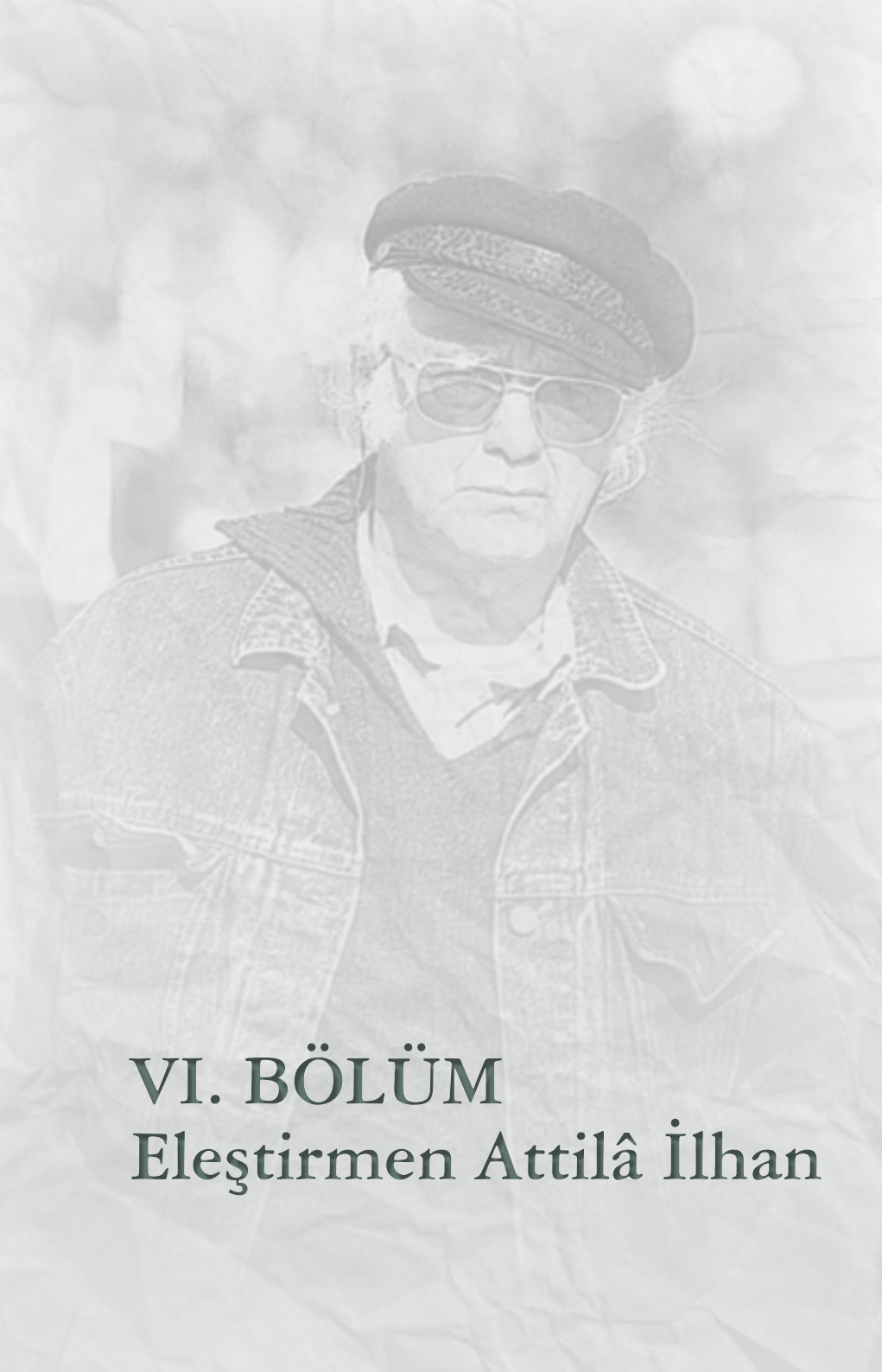
Saße, Günter (1980[2]), *Literatursprache: Lexikon der Germanistischen Linguistik (LGL),* Yayınları. Althaus, Hans Peter ve ark. Tübingen: Niemeyer.

Toklu M. Osman (2003), *Dilbilime Giriş,* Akçağ Yayınları, Ankara.

Toklu M. Osman (2003), *Şiir Dili ve Çevirisi*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Notlar

1 *Dersaadet'te Sabah Ezanları.*



VI. BÖLÜM
Eleştirmen Attilâ İlhan

GERÇEKÇİLİK SAVAŞI YA DA ATTİLÂ İLHAN'IN ELEŞTİRMENLİĞİ

Turan Karataş

Giriş

Attilâ İlhan'a "eleştirmen" ya da kendi tercih ettiği kavramla "eleştirmeci" sıfatını yakıştırdığımız için bu yazının başlığını gören yeni kuşaktan okurlar bir şaşkınlık yaşayabilir. Ama, edebiyatın bir çok türünde eser ortaya koyan Attilâ İlhan'ın, 50'li ve 60'lı yıllarda yani edebiyat hayatının ilk ve en "ateşli" yıllarında, şairliğinin pek parlak döneminde kuramsal yazılar, eleştiriler, edebî değiniler kaleme aldığı edebiyatın içindekilerce bilinmektedir. Andığımız devrenin bilhassa ilk on yılında (1950-1960), Attilâ İlhan'ın ciddi ciddi eleştirmenliğe heveslendiği hatta soyunduğu duraksamadan söylenebilir.[1] Dahası, Sait Faik bir kitabını şöyle imzalamıştır: "Beğenmediği zaman daha çok sevdiğim, şair ve eleştirmeci dostum Attilâ İlhan'a." (*İkinci Yeni Savaşı*, S. 81)[2]. Bir adım daha ileri gidelim, o yıllarda (1950-1960) ne zaman bir araya gelseler, Asım Bezirci şunu der Attilâ İlhan'a: "Bizde kitaplar üzerine en çok

yazı yazmış eleştirmeci sensin." (*İkinci Yeni Savaşı*, S. 81) Hâsılı, şair Attilâ İlhan, biraz da dönemin şartları gereği, birilerinin nazarında, Memet Fuat'ın ifadesiyle söyleyelim "ortalığı kasıp kavuran bir eleştirmen" olup çıkmıştır (Fuat, 1996: 75).

Şiirleriyle epeyce ün kazandığı, şairliği hususunda kimsenin bir itirazı olmadığı hâlde yani kendine bir sanat yolu belirlemiş ve açmışken, Attilâ İlhan niçin böyle bir uğraşa (eleştirmenliğe) soyunmuştur? Kendi deyişiyle "bir sanatçının deneme ve eleştirme düzeyine inmesi"ni hangi koşullar zorunlu kılmıştır? Cevabı kendi yazdıklarından nakledelim: "Bunun yanıtını Aragon'un ağzından vereceğim. Ne diyor Aragon, beni diyor, toplumcu gerçekçiliğin (réalizme socailiste) ileri kuramcılarından, yaman eleştirmecilerinden sayıyorlar; az çok bu alanda da bir şeyler yaptığım doğrudur ya, ben bunu eleştirmecilik olsun diye yapmadım: Eleştirmeci takımı öyle sudan, öyle olmadık kanıtlarla, öyle yargılara varıyor, sanatın öylesine canına okuyorlardı ki, namusumu kurtarmak için bunu yapmaya mecbur oldum. (...) Son yirmi yıllık eleştirmemiz öylesine lagar, o kadar yetersiz yeteneksiz olmuştur ki, alışılmış yavanlıkların dışında ciddi bir şeyler yapmaya heveslenen, her sanatçı, ilkelerinin savaşını yapmak için, ister istemez, kalemini kınından çekip ortaya kendini atmak zorunu duymuştur." (*İkinci Yeni Savaşı*, S. 81-82)

Anlaşılacağı gibi, Attilâ İlhan, bir bakıma mecbur kalmıştır eleştiri yazıları yazmaya. Dönemin eleştiri anlayışını beğenmediği için, sanat anlayışının[3] veya kendi yapıtlarının kuramsal temelini açıklamak için bunu zorunlu görür. Edebiyat hayatının neredeyse başlangıcında, edebiyatımızda ciddi bir eleştirme eksikliği hissetmiştir. Attilâ İlhan'ı eleştiri yazılarına sevk eden önemli bir etken de, Nurullah Ataç'ın tek taraflı, öznel bir tutumla o yıllarda (1945-1955) yazdığı "beğendim, beğenmedim" nedenine bağlı eleştirileri olmuştur. Attilâ İlhan'ın her fırsatta dile getirdiği Ataç'a yönelik

olumsuz düşüncelerinden bunu anlamak kolaydır. Öte yandan, "eleştirmecinin uydulaşması" yani resmî bir söylemin dışına çıkan yargılara varamaması, onu bu yolda uğraşmaya yönelten diğer bir nedendir.

Bu incelemede, Attilâ İlhan'ın eleştirmenliğinin üç 'konağı'ndan *(Gerçekçilik Savaşı, İkinci Yeni Savaşı, Hangi Edebiyat)* söz açılmakta, ayrıca eleştirmen tavrı ve üslûbu anlatılmaktadır. Başka bir söyleyişle, yazı boyunca bir eleştirme tavrının tezahürleri ve sınırları belirlenmeye çalışılmıştır.[4]

Gerçekçilik Savaşı

Gerçekçilik Savaşı, Attilâ İlhan'ın kuramsal ve eleştirel yazılarının önemli bir kısmını topladığı bu bağlamdaki en dikkate değer kitabının adıdır; ama asıl, şair, 50'li yıllardaki eleştirme uğraşına, mücadelesine, tavrına bu adı vermiştir. Yani o, bir "gerçekçilik savaşçısı" rolüyle eleştiri sahnesine çıkmıştır. Bu bakımdan *Gerçekçilik Savaşı* aynı zamanda bir sürecin adıdır; kitap eleştirileriyle 'gerçekleri açıklama' sürecinin ki 1950 ilâ 1955 yıllarına tekâbül eder. Ve şurası önemli, bu anılan süreçte, Attilâ İlhan, en dikkate değer yazılarını kaleme almıştır.

Attilâ İlhan'ın 1950'lerin hemen başında yayımlanan ve kendisinin 'ilkesel' diye nitelendirdiği kuramsal yazılar ("Hikâye Üzerine", "Eleştirme Üzerine", "Sanat Sorunları", "Batılılaşmak Üzerine" vd.) açıklayıcı, bilgi verici, doyurucu, kısacası aydınlatıcı denemelerdir (Söz konusu yazılar *Gerçekçilik Savaşı* kitabında bir araya getirilmiştir). Nesnel ve akılcı özellikleri hemen fark edilir. Bir kavga, polemik üslûbu yerine açımlayıcı, örnekleyici anlatım tercih edilmiştir. Bu sebeple, Attilâ İlhan'ın bu ilk yazılarından öğrenilecek çok şey vardır denebilir.

Yazar, bu ilk denemelerinde, bilhassa kuramsal yazılarında ihtiyatlıdır. Bazı konularda yanılabileceğini / yanılmış olduğunu söyler. Giderek yargıları keskinleşir. "Yanıldığımı gösterirseniz

sevinirim" alçakgönüllülüğünden sıyrılır. Bu değişimin, yazarın lehine olduğunu söylemek bile gereksiz.

Sonra *Gerçekçilik Savaşı*'nın "arkası var" kısmına aldığı yazılar birer polemik niteliğiyle öne çıkar. Yeni bir sanat anlayışıyla eserler vermeye başlayan genç, cesur ve atak bir sanat adamının ürünlerini savunma, ilkelerini açıklama çabaları yazıların özüne yerleşir. Bir yandan "Garipçiler"e -ki en çok bunlara- diğer yandan "alaturkacılar"a (muhafazakâr/ gelenekçiler) karşı "savaş"a kalkışmıştır. Bu iki cenaha, "yeni sanat taarruzunun bayrağı"nı açan bir yazar olarak görülür.

Bu yılların mahsulü olan ve yapıtlar üzerine eğilen 18 eleştiri yazısı, *Gerçekçilik Savaşı*'nın "kitap rafı" kısmında bir araya getirilmiştir. Yazılar, o yıllarda yayımlanan edebiyat yapıtları üzerine küçük eleştirileridir. Başlangıçta yazılanlar (ilk on yazı söz gelimi), Attilâ İlhan'ın arzuladığı ve ilkelerde belirttiği gibi bir yönteme bağlı kalınarak yazılmış değildir. Hemen çoğu küçük "okuma notları" ve "değiniler"den öteye geçemez. Kitap rafındaki son yazılarda ciddi, cesur, tutarlı tespitler vardır. Sanki denebilir ki, yazar, yazarak tecrübe kazanmıştır. Yarım asır sonra bugün de, okunması gerekli yazılardır. Bir iki yazıda daha bir derinlik ve kuşatıcılık görülür. Örnekse, Sait Faik'in *Son Kuşlar* kitabı üzerine olan yazı böyledir. Kitaptaki sırasıyla Fazıl Hüsnü, Oktay Akbal (2 yazı), Ceyhun Atuf, Memet Fuat, Seyfettin Turhan, Hacıhasanoğlu, İlhan Berk, Orhan Kemal (2 yazı), Cahit Külebi, Sait Faik, Cahit Irgat, Cahit Sıtkı, Behçet Necatigil, Samim Kocagöz, Haldun Taner, Necati Cumalı o zaman yayımlanan yapıtlarıyla Attilâ İlhan'ın eleştirilerine maruz kalmışlardır.

Yazıların çoğunda olumsuz, belki ön yargılı demek gerekir, bir tutumla karşılaştığımız için "maruz kalmışlardır" ifadesini bilerek kullanıyoruz. Meselâ, Fazıl Hüsnü'nün *Toprak Ana*'sından söz ederken "kolay ve hemen söylenmiş yüzlerce mısra"

deyiverir. Başka bir yazıda, "Oktay Akbal'ın bazı can sıkıcı hikâyeleri" yargısında bulunur. Bir diğerinde "İlhan Berk küçük memur kafasıyla büyük şiir yazmaya uğraşıyor" kaydını düşer. Cahit Sıtkı'nın son kitabı için "iflasın şiiri" der. Bir kitabındaki öykülerine "Haldun Taner'in ihaneti" gibi yaralayıcı ifadeler kullanmaktan adeta keyif alır. Aslında bu tip cümleler Attilâ İlhan'ın eleştirilerinin genel karakteristiğini belirleyecek yoğunluktadır.[5] Yazarımızın o kadar isimden beğendiği ya da "kulp takamadığı" Sait Faik ve Orhan Kemal'dir. Bir nebze de Samim Kocagöz. (Kaldı ki, beğendiği Orhan Kemal'in Murtaza'sı üzerine ileri geri onca laf söylemiştir. Murtaza, Attilâ İlhan'dan geçer not almasına rağmen, "Orhan Kemal" der, "eserinin özünü kurarken gösterdiği başarıyı, bu özü işlerken gösteremiyor. Röportaj yaparmış gibi yazıyor." (*Gerçekçilik Savaşı*, S. 216) Orhan Kemal'in "deyimleyişi"ne yani anlatma biçimine, ifade etmedeki zaafına takılır. Dili kullanışını yetersiz bulur, imajları estetik biçimde sunamayışını vurgular. Meselesi kadar estetik bünyesinin kudretli ve büyük olmadığı sonucuna varır. Yine beğendiği Orhan Kemal'in *Çamaşırcı'nın Kızı* kitabındaki hikâyeleri için "Yalın bir dille yazacağım diye, 'image'ı ve giderek atmosferi dağıtmak, edebi küçük hikâye yazmak isterken, taklitli röportaj hizasına düşmek sonucuna ulaşıyor." demektedir. (*Gerçekçilik Savaşı*, S. 195)

Demek oluyor ki, Attilâ İlhan'ın yukarıdan beri sözünü ettiğimiz eleştiri yazılarında vardığı nokta çokluk bir olumsuzluk "konağı"dır. Şu türden yargılarını sıkça okuruz: "Şair Cahit Külebi tutmuş, bir destan denemesi yapmış. Kitabı aldık, okuduk. Gördük ki şair Kurtuluş Savaşı gibi sosyal, tarihi ve milli bir problemle; Mustafa Kemal gibi sosyal, tarihi ve milli bir kahramanı işlemeye heveslenmiş. Beceremediği." (*Gerçekçilik Savaşı*, S. 197) Genç eleştirmenimiz, en fena hâlde, Cahit Sıtkı'ya 'kıymaktadır'. Düşten Güzel için yazdığı eleştiride, yüreğimizi acı-

tan şu satırları okuruz: "Şimdi, yirmi yıl sonra, elimde 'Düşten Güzel', bir bir sayfalarını çeviriyor; bir şair yirmi yıl nasıl yerinde saymıştır, nasıl çürümüş, boşalmış, iflas etmiştir, 'temaşa ediyorum'." *(Gerçekçilik Savaşı,* S. 218) Attilâ İlhan, feda ettiği onca şair ve yazara karşılık Cahit Irgat'a 'dokunmaz'. Irgat'ın *Ortalık* adlı kitabı üzerine yazdığı eleştiri tümüyle bir sevginin, ölçütsüz bir beğeninin ürünüdür.

Attilâ İlhan, kuramsal temelini açıkladığı eleştiri yönteminin uygulamasını göstermek amacıyla bu yazıları kaleme aldığını söyler. Ama, amacına ulaştığı söylenemez. Teoride söylenenler, uygulamaya iyi yansıtılamamıştır. Söz konusu "kitap eleştirileri" Attilâ İlhan'ın sonradan (1970'den ölümüne kadar) vazgeçtiği bir yazı uğraşı olarak, edebiyat/ yazarlık hayatının belli bir dönemine mahsus kalmıştır. Şunu bile söylemek mümkündür; Attilâ İlhan'ın 'eleştirmeci' tavrını görmek için *Gerçekçilik Savaşı*'ndaki yazılarını okumak yeterlidir. Diğer iki kitaptakiler, bunların farklı zamanlarda, farklı örnekler üzerindeki tekrarlarıdır.[6]

İkinci Yeni Savaşı

Attilâ İlhan'ın *İkinci Yeni Savaşı* diye adlandırdığı ikinci eleştiri evresinde (1956-1967; dönemin ürünleri de aynı adla kitaplaşmıştır) başlangıçtaki 'savaş', planını, düzenliliğini, hızını kaybetmiş, tabir yerindeyse 'mahalle kavgası'na meyletmiştir. "Yine de" der, Attilâ İlhan, "tartışmalar sırasında, birkaç dikkate değer eleştiri yayımlamışım." *(İkinci Yeni Savaşı,* S. 231) Ama şurası da var ki, yazarın da itiraf ettiği gibi, o yıllarda hayli savruk olan yaşantısı, askerlik nedeniyle yaptığı yer değiştirmeler, sinema çevresinin dağdağası yüzünden mücadele büsbütün dağılmış, yazılar gevşemiştir.

Söz konusu kitap da 'Attilâ İlhan'ın Defteri' serisi içinde yayımlandığı için *Gerçekçilik Savaşı* gibi tertip edilmiştir: 'Yeni Defter' (9 yazı), 'Arkası Var' (17 yazı), 'Kitap Rafı' (5 yazı). Her kısmın başına ve/veya sonuna 'Meraklısı İçin Ekler' (beş bölüm

hâlinde) ilave edilmiştir. 'Meraklısı İçin Ekler-4'te 7 deneme vardır; en sondakine de yazarın bu yolda anketlere verdiği cevaplar ve kendisiyle yapılan söyleşiler alınmıştır.[7] *İkinci Yeni Savaşı*'nın en nihayetinde bir 'kaynakça'[8] yer almaktadır.

İkinci Yeni Savaşı sürecinde de Attilâ İlhan 1950'de başlattığı 'toplumsal gerçekçi'[9] çizgideki eleştirmeci tavrını, kendince korumaya çalışmıştır. Bununla birlikte '60'lı yılların özgürlük havası' içinde şiir anlayışını ve Mavi hareketini açıklamaya, sosyal gerçekçilik tavrının ne olduğunu belirtmeye imkân bulmuştur. 1950'lerin ilk yarısında Mavi'nin başlattığı 'hesaplaşma hareketi'nde birlikte olduğu arkadaşlarıyla Attilâ İlhan'ın nasıl 'kapıştığını' gösteren tartışma örnekleri de İkinci Yeni Savaşı'nın içindedir. Çünkü Attilâ İlhan, "dostlarını harcamak pahasına" da olsa toplumculuğunu daha yukarı düzeylere çıkarmaya uğraşmıştır.

Kitabın adından anlaşılacağı gibi, yazıların merkezinde, asıl 'çökertilmesi' gereken hat olarak İkinci Yeni şiiri vardır. *Gerçekçilik Savaşı*'nda Garip şiirine ve 'Orhan Veli takımı'na "haddini bildiren" İlhan, ikinci mevziiyi, 50'den sonra ürünleriyle edebiyat ortamlarını 'işgal' ve 'meşgul' eden İkinci Yeni'ye karşı oluşturur. Şiir meydanında bertaraf edilmesi gereken en ciddi rakip onlardır çünkü. Attilâ İlhan, her fırsatta, söz konusu oluşuma çatar, kötüler; tabir yerindeyse onların ipliğini pazara çıkarmaya çalışır.

Bu genel yargının dışında tutulacak denemeler de yok değildir. Ama, bir ucuyla birçok yazı İkinci Yeni'ye bağlanabilir. 'Kitap rafı'ndaki yazılardan biri olan "Fazıl Hüsnü Üzerine Deneme ya da Doğu Acısı"[10] başlıklı eleştiri (S. 185-196), dört başı mamurdur; kuşatıcı, soğukkanlı ve nesnel özelliklere sahiptir. Şairin Batı Acısı adlı yapıtından hareketle yazılan bu eleştiri, Dağlarca şiirini birçok yönleriyle ortaya koymaktadır. Şiire ve Fazıl Hüsnü şiirine biraz yakın olan herkes, bu yazıda nice doğ-

ru tespitlerin yapıldığını görür. Ayrıca, bahse mevzu yazı, tek kitaptan yola çıkarak bir şairin şiir anlayışının, şiir özelliklerinin nasıl kavranacağına iyi bir örnektir.

Memet Fuat'ın da bir yazısında işaret ettiği gibi, Attilâ İlhan'ın eleştirel denemeleri, bilhassa bu dönemdekiler, aceleye getirilmiş, yer yer anlam boşlukları olan ve küçümseyici yazılardır. Dahası, doğruluğu tartışılacak bazı tespitleri, altını çize çize 'değişmez gerçeklermiş gibi' söylemesidir. (Fuat, 1997: 26)

Hangi Edebiyat

Attilâ İlhan'ın *Hangi Edebiyat*'ta topladığı yazılar deneme/anı türünden ürünlerdir. (Kitabın 'anılar ve acılar' serisinden çıktığını hatırlayalım.) Bir tür edebiyata dair denemelerdir. 40 Kuşağı toplumcu şairler, Nâzım Hikmet, Rusya, roman ve şiir kitabın ağırlıklı konularıdır. Nâzım üzerine olan 6 yazı, sevgiyle, yer yer hayranlıkla yazılmış kısa değinilerdir. Yazarın kendi hayatının Nâzım'la ilgili hatıraları kuşatmıştır yazıları. Ama, bugün hâlâ dikkate alınması gereken satırları az değildir. Örnekse: "Farkında mısınız, Nâzım Hikmet çok büyük bir şairdir ama, adı çevresindeki bütün tartışmalar, onun siyasî tavrı ve kişiliği etrafında döner; ülkemizde sanatını irdeleyen doğru dürüst bir çalışma olduğunu sanmıyorum; beylik övgülerin, alışılmış yergilerin dışında, bu işi yapmanın tam zamanı değil midir?" *(Hangi Edebiyat,* S. 66) "Ayrıca Attilâ İlhan'ın toplumcu gerçekçi çizgide kendi kuşağından ya da daha öncekilerden hakkı yenmiş gözüyle baktığı adlar üzerine değerlendirmeleri, eleştirel gözle edebiyata yaklaşımımızı örnekler. Hiç kuşkusuz özneldir, çünkü kendi edebiyat konseptinin tercihinin içindeki kişilerdir." hakkında söz söyledikleri (Hızlan, 1999).[11]

Attilâ İlhan'ın ilk iki kitabındaki yazılarda görülen öznel tavrı, *Hangi Edebiyat* durağında biraz daha yoğunlaşmıştır. Bir eleştirmen ya da bir edebiyat incelemecisi tutumu ve titizliğiyle değil, bir şair savrukluğu ve rahatlığıyla yazar. Yazmak konu-

sunda epey yol kat etmiş, hatta ustalaşmıştır. Üzerinde durduğu sorunların merkezine kendisini kor, öyle düşünür ve sonuçlar çıkarır.[12] Söz konusu 'ben' merkezli bakış sebebiyle ele aldığı yapıtlar, üstüne konuştuğu kişiler, kendisiyle veya sanatı ve dünya görüşüyle uyumlu olduğu sürece değer kazanır.

Tavır

Maviciler'den Güner Sümer'in cümlelerini biraz değiştirip söylersek, Attilâ İlhan eleştirel yazma uğraşını iki koldan yürütür ya da iki amaçla yazar bu türden ürünlerini. Bir, hesaplaşmak için; iki, toplumsal gerçekçiliği anlatmak için. İlki işin heyecanlı tarafıdır, asıl amaç ikincisidir.

Attilâ İlhan, kimi zaman bir cümleyle, isabetli bir tespitle bir yazarın en mühim tarafını ortaya kor, kıymetini belirler. Meselâ, "Falih Rıfkı" der, "o 'asabi' üslûbuyla, çağdaş Türkçenin en ilginç 'edebî' sentezlerinden birini başarmıştır." *(Hangi Edebiyat*, S. 34) Bazan, kısacık bir ifadeyle bir şairin en güçlü yanını ortaya çıkarır. Söz gelimi, şair Hasan Hüseyin'den bahsederken "O ısırıcı üslûbu, yiğit kalemiyle yazsa kim bilir [daha] neler okuyacaktık." tespitini yapar. *(Hangi Edebiyat,* S. 39) Yer yer, bir tek cümleyle bir dönemin önemli bir edebiyat sorununu deşiştiriverir bir teşhise ya da bir sonuca sevk eder okuru. "... kaldı ki o tarihlerde (60'ların başı) Türk romanı ısrarlı bir biçimde 'bizim köy gerçekliği' yapıyordu." *(Hangi Edebiyat,* S. 143) Kısaca, ilke olarak kabul görecek tespitleri az değildir.

Eleştiri / değini yazıları boyunca çok zaman bir tartışmacıdır Attilâ İlhan. Hep bir polemikçi hırçınlığı; kalem kavgalarına iştahlı bir yazıcı tavrı görülür. 1950'lerde Ataç'la tutuştuğu kalem kavgalarını neredeyse ballandıra ballandıra anlatır. *(Hangi Edebiyat,* S. 147-148)

Attilâ İlhan'ın çoğu yargıları acımasızdır, keskindir. Küçük bir örnek olsun diye şu tespitlerine bakalım: "Bizden önceki kuşak, Fransız romanlarını elinden düşürmezdi. Bütün Fecr-i Ati,

bütün Edebiyat-ı Cedide Fransız edebiyatının kopyasıdır. Bırakın eskileri, şu Garip şiiri dediğimiz Orhan Veli biçimi şiir yok mu, o bile Fransız gerçeküstücülerinden aktarmadır." *(Hangi Edebiyat,* S. 174) Başka bir yerde, Garip şiiri için "laf aramızda, bazıları {gerçeküstücülerin} düpedüz kopyası!" diyecektir.

Bir kere "kara" demişse dönüp "ak" demez Attilâ İlhan. Yanılsa da demez. İlk görüşlerine hep güvenmiştir. Bir kere "kötü" demiştir ya, düşüncelerini değiştirmez. Söz gelimi Garip şiiri "kötüdür", İkinci Yeni "kötüdür", onca iyi örneklere rağmen bu yargıları değişmez. Çünkü kötü örneklere bakarak bütünü ele almıştır. Ve bu yüzden birçok hataya düştüğü görülür. Örnekse, "Türk edebiyatında hiçbir sanat akımının, bu İkinci Yeni kadar zavallı bir duruma düşmediğini düşündüm." der. Hâlbuki, bugün iyice farkına varılmıştır ki, İkinci Yeni, bazı zaaflarına karşılık, yirminci yüzyıl Türk şiirinde zengin, renkli ve gür bir şiir damarıdır. Sevmediği kuşakları, beğenmediği oluşumları ve eserlerini hep "kör bir hayranlık" mahsulu olarak görür.

Bizden, sizden kafasıyla sanatçıların muaheze edilemeyeceğini belirtir ama, benzer hatalara kendisi de düşmektedir. Attilâ İlhan, çok istediği (savunduğu) hâlde "toplumculuğa yakışır eleştirici bir yöntemle" değil, çok yerde duygusal hatta tutkusal bir eğilimle meselelere yaklaşır. Zaman zaman önyargılarından kurtulamaz. Beğenisine fazlaca güvenir.

Attilâ İlhan'ın eleştirel yazılarında yer yer çelişkilere de tesadüf edilir. Söz gelimi, 1955'te kaleme aldığı bir yazıda toplumun ve ulusunun mutluluğu uğrunda sanat geleneğimizin ışıklı bir kalemi saydığı Fikret'i, çeyrek asır sonra yazdığı bir değerlendirmede Coppe'nin mukallidi addeder. 1950'lerde "alaturkacı sanatçılar"a, "gelenekçiler"e, "Osmanlı/derebeyi düşüncesi"ne şiddetle karşı iken yıllar sonra, klasik şiirimizin bir meftunu olacaktır. (Kendi şiirinin de giderek geleneğe evrildiğini hatırlayalım.) Bir örnek daha; "sevdim, sevmedim" tutumundan ötürü

Ataç'a yüklenirken, onu kınarken; Fazıl Hüsnü'nün *Toprak Ana* kitabı üstüne yazdığı eleştiride "bu dörtlükleri hiç sevmedim" der.

Üslûp

Attilâ İlhan'ın eleştiri yazılarında tedirgin edici, hatta yer yer incitici ve yaralayıcı; polemiklerinde ise sataşan ve öfkeli bir üslûbu vardır. Kavgaya tutuşacakmış, eli tetikteymiş gibidir yazarken. Âmir, hükmedici bir eda ile seslenir okura zaman zaman: "İrkildiniz mi? Öyleyse bu yazıyı sonuna kadar okuyacaksınız.", "Hayır, adını yazmayacağım!", "Şimdi bakın ne diyeceğim?" benzeri cümlelerle karşılaşırız.

Yazılarına sohbet çeşnisi katmayı dener yer yer. Bu çeşni *Hangi Edebiyat*'taki yazılarda daha belirgindir. "Kim dediniz, kim? Petraşevski mi? Tanımıyorum!", "... bir kalem üstünde duralım, dedik." türü monologlara başvurur.

Attilâ İlhan'ın gerek eleştiri yazılarını topladığı kitapların adından *(Gerçekçilik Savaşı, İkinci Yeni Savaşı)*, gerekse bazı yazılarının başlığından nasıl bir yazma biçimini tercih ettiğini anlayabiliriz. 'Meraklısı için Notlar'da yazılarını açımlarken "daha cepheden bir saldırı!", "bu da Fethi Naci'ye saldırı.", "adından belli polemique yazısı!" ifadelerini kullanır.

Bir nevi "kaldır vur" taktiği diyebileceğimiz bir anlatımı tercih ettiği çoktur Attilâ İlhan'ın. Söz gelimi, "Fethi Naci" der, "Eleştiricilerimizin en zeki, nüfuz-u nazarı en etkili, hassasiyeti en yüksek olanlarından biridir, bunda kuşku yok, sanatçı olamayışın verdiği aşağılık duygusundan mıdır, yoksa duygusal tepkileri akıl ve mantığına sık sık 'galebe çaldığından' mıdır nedir, vahim yanılgılara düşer." *(İkinci Yeni Savaşı,* S. 229)

Elbette şairliğinden, Attilâ İlhan'ın yazılarında yer yer bir şiir tadı kolayca duyumsanır. Dahası birer şiir dizesi olacak cümleleri vardır. Şairin eleştirel yazılarından aldığımız bazı cümleleri

kolaj tekniğini kullanarak aşağıda okuyacağınız şiirsel metni oluşturduk:

bulut mavisi bir sabah,
firuze mavisi gökte kuş tüyü bulutlar uçuşuyor;
akla durgunluk veren yalnızlık
beklenmedik ihanetlerle kuşatılmış...
vakit akşamdır
camlarda zakkum pembesi bir gurup
uzaktan çocuk çığlıkları
radyoda hafif bir müzik...
rüzgârlı mavi yağmur akşamı,
belalı yağmurlar yağıyordu
bir yoksul muz gibi dilim dilim soyuluyordu.
İzmir'in hoyrat, kendini yerden yere vuran yağmuru...
puslu bir soğuğun sokaklara sığmadığı,
içimde bir türlü biçimlendiremediğim heyecanlar
Kızkulesi'ne karşı bir mavzer namlusu gibi dimdik durur...
camlarda kız gibi parıltılı bir ay
almış başını gidiyor
ustura mavisi bir gök
bir kaç tutam yıldız
birdenbire çocuksuz sokaklar...

Sonuç

Şüphesiz Attilâ İlhan, bilinen kuşatıcı anlamıyla bir eleştirmen değildir. Eleştirileri de olan bir şairdir. Eleştiri ve eleştirmene dair, sanat ve sorunları üzerine tespitleri, önerileri olan bir düşünce adamıdır.

Memet Fuat, şair eleştirmenlerden söz ederken Attilâ İlhan'ı anmadan geçmenin bir eksiklik olacağını düşünür. Haklıdır. Memet Fuat, Attilâ İlhan'la aynı kuşaktandır ve yazılanları, tartışmaları salt okumamış aynı zamanda yaşamıştır. Yani o dönemin tanığıdır.[13]

"Hiçbir zaman eleştirici olmak iddiasında olmadığıma göre" ifadesi, Attilâ İlhan'ın eleştiri vadisinde nerde durduğunu bir

yönüyle açıklayabilir. Yani, edebiyatın birçok türünde eser verse de asıl şiirleriyle ünlenen, şairliğiyle temayüz eden ve edebiyat tarihimizin bu vadisine adını muhkem ve büyük harflerle yazdıran Attilâ İlhan, bir dönem, ikinci bir iş gibi, eleştiri yazıları da kaleme almıştır. Ve açıkçası bunu bir tenezzül saymıştır.

Hangi Edebiyat kitabına önsöz yerine aldığı yazıya "Tartışma Kapısı" başlığını koymuştur. Yazı şu cümlelerle sona erer:

> *"Hadi, hazır mısınız? Ben hazırım, ne eleştirmekten korkarım, ne eleştirilmekten; üstelik o çok sevdiğim kusurumu hâlâ düzeltemedim: Fena hâlde doğru söylerim!.."* (S. 13)

Attilâ İlhan'ın eleştirmenlik tutumu alıntıdaki ifadelerde özetlenmiştir bir bakıma. Bu cümlelerin arasına, sonuna "bazan yanılarak" ifadesini de yerleştirirsek daha doğru bir nitelemeye kavuşuruz. Bizim eklediğimiz ifadeyle birlikte şu yukarıdaki cümleleri, onun bütün yazılarının başat niteliğini ortaya koymaktadır. Kısacası, Attilâ İlhan tartışmayı sever ve fena hâlde doğru söyler!.. Bu son ibareyi "fena hâlde dobra söyler"e de dönüştürebilirsiniz. Ama "yanılgı" payını unutmadan.

Kaynakça

Hızlan, Doğan (1999), *"Attilâ İlhan 'Hangi Edebiyatı' Savunur",* Dil Dergisi, S. 84.

İlhan, Attilâ (1993), *Hangi Edebiyat*, Ankara: Bilgi Yayınevi, S. 268.

—— (2000), *Gerçekçilik Savaşı*, Ankara: Bilgi Yayınevi, S. 279.

—— (2004), *İkinci Yeni Savaşı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, S. 280.

Fuat, Memet (1995), *İki Yönlü Yozlaşma*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

—— (1996), *Özgünlük Avı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

—— (1997), *Untulmuş Yazılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Notlar

1 50'lerin hemen başında, kimi dergilerde özellikle *Kaynak*'ta o yılların en güzel eleştiri yazılarını Attilâ İlhan'ın yazdığı şeklinde bir kanaat oluştuğunu Memet Fuat'ın bir yazısından okuyoruz. Kendisi de 'o

günlerin çiçeği burnunda eleştirmenleri'nden biri olan Memet Fuat şunları kaydeder: "1950'lerin ilk yarısında ise *Pazar Postası, Kaynak, Seçilmiş Hikâyeler, Yeni Ufuklar, Mavi, Yeditepe* gibi dergilerde yazdığı yazılarla eleştiri alanında da öne çıktığı görüldü. Daha işin başında belliydi ses getiren bir eleştirmen olacağı" (Fuat, 1996: 114).

2 Bu makaleyi yazarken Attilâ İlhan'ın, büyük ölçüde üç kitabından yararlandık: *Gerçekçilik Savaşı, İkinci Yeni Savaşı* ve *Hangi Edebiyat*. Başka bir deyişle, yazının kotarılmasında hareket noktası bu üç kitap olmuştur. Haliyle alıntıların çoğu da bu üç eserden. Bu sebeple, yazı boyunca bu üç kitaptan yapılan alıntıları, alıntının hemen sonrasında parantez açarak kitabın adını ve sayfa numarasını yazmak suretiyle gösterdik. Diğer kaynaklardan yapılan alıntılarda ise yazarın soyadı, eserin basım yılı ve sayfa numarası şeklini tercih ettik.

3 Eleştirmen tavrını daha iyi anlamak için Attilâ İlhan'ın sanat anlayışını ve ilkelerini kısaca bilmekte fayda vardır. O, "has sanat toplumsal sanattır" ilkesine bağlıdır. Bu sanat, bir "içlem" (öz/ muhteva) sanatıdır. Attilâ İlhan, gerçekçilik savaşı boyunca, "söylenecek şeyi söyleyiş biçiminden ayırmaksızın öne alan" bir sanat anlayışının savunusunu yapar. Bu sebeple edebiyatın meselelerine ve ele aldığı edebî eserlere hep bu ilke ve inanış açısından bakmıştır. "Özün estetik zeminden kaydırılması"na karşı çıkar. Tekerleme, espri, alaya indirgenmiş bir özcülük değildir onun savunduğu. Gelgelelim içi kof bir biçimciliğe (yazı artistliğine) o derece karşı olmuştur. Özcülükte de biçimcilikte de 'aşırı uçlar'a tahammülü olmayan bir sanatkâr tutumu sergiler kuramsal, eleştirel ve polemik yazılarında.

4 Bu arada, Attilâ İlhan'ın edebiyata ilişkin kuramsal ve değini yazılarında, eleştirilerinde kuramsal yaklaşımlar, tespitler; şair ve yazarlarla ilgili özgün belirlemeler göz ardı edilemeyecek kadar çoktur. Bunların çok az bir kısmına, bağlam gereği değinilmiştir. Aslında, onun görüşlerinin tasnif edildiği ve belki de sorgulandığı daha geniş bir çalışma, bu makalenin tamamlayıcısı olabilir.

5 "Attilâ İlhan bir kavga eleştirmenidir. Karşısındakinin güzel yanlarını aramaz, görse de sakınmaz. Önemli olan kavgada üste çıkmaktır. Kavgada üstte çıkmak için de her yol geçerlidir" (Fuat, 1996: 114). Memet Fuat'ın şu yargılarını ihtiyatla karşılamak gerekir: "Böyle eleştirmenlik olmaz', demişti gülerek, 'çirkef atacaksın, ne kadar temizleseler, gene de izi kalır..." (Fuat, 1996: 116). "... uyarıcı, doğru sözler ettiğinde bile, Attilâ İlhan, 1950'lerin genç şairlerince her başarılı çıkışı karalamaya çalışan kıskanç bir sanatçı olarak görülmüştür" (Fuat, 1995: 159).

6 "Attilâ İlhan'ın eleştirmenliği 'sosyal realizm' çevresinde kalmış değildir. Her zaman, her yerde irdelenecek konular bulmuş, rahat anlatımı, etkili üslubuyla bunların üstüne gitmiştir. /.../ Düşüncelerine katılınsa da, katılınmasa da, çağdaşı yazarlara yaklaşımı beğenilse de, beğenilmese de, Attilâ İlhan'ın şiir alanında olduğu gibi, eleştiri alanında da, varlığı, önemi yadsınamaz. Bu şair eleştirmen her zaman ilgiyle izlenmiştir" (Fuat, 1996: 116).

7 *İkinci Yeni Savaşı*'nın ilk baskısını (1983) görme olanağı bulamadık. Elimizdeki baskıya (İstanbul: 2004) bakarak bu içeriği sunduk. 'Meraklısı İçin Ekler' ve 'Kaynakça'nın sonradan eklendiği anlaşılmaktadır.

8 'Kaynakça'da *Gerçekçilik Savaşı*, İkinci Yeni Savaşı döneminde/çevresinde Attilâ İlhan'a karşı veya onun eleştiri yazıları bağlamında kaleme alınan (karşı) yazıların künyelerine yer verilmiştir.

9 Toplumsal gerçekçi tavır, 3. dipnotta da açıklamaya çalıştığımız gibi "toplumdan yana" özcü bir sanat anlayışıyla şekillenmiştir. Bu anlayışın şiirdeki tezahürünü yaklaşık olarak şöyle tanımlar Attilâ İlhan: "Türk şiir geleneğini de göz önünde tutarak batılı bir estetik tutumla ve bilim verileri çerçevesinde bir bileşim hâlinde belirmesi." *(İkinci Yeni Savaşı,* S. 264) Bu tanımı başka tespitlerle destekler, açımlar: "Allah bilir ya, ben de Paris'e gidip Plekhanov'u okumasaydım, daha yıllarca toplumcu estetiği 'sloganların' şiirini ve hikâyesini yazmak sanabilirdim." *(İkinci Yeni Savaşı,* S. 228).

10 Neden özellikle Fazıl Hüsnü şiiri? *Gerçekçilik Savaşı*'nda ve burada, Attilâ İlhan'ın Fazıl Hüsnü'yü 'hedef'e koymasının nedeni ne olabilir? Sorunun cevabını, 'meraklısı için notlar'da veriyor: "O zamanlar Fazıl Hüsnü, bizce 'sağcı' bir şairdi. Mistik eğilimleri vardı, şiiri başından beri soyut bir şiirdi. İkinci Yeni, soyuta prim verdikçe, Türk şiirindeki büyük isim olarak, Nâzım Hikmet'e karşı Fazıl Hüsnü ileriye sürülüyordu. Fazıl Hüsnü'deki imgelem, şiirsel güç, mısra tekniği vb. konular üzerine, Fransa'da iken epeyce kafa yormuştum. Bu yazıyla, şairi toplumsal gerçekçi bir gözle, yerli yerine koymak istedim. Böylelikle, 'İkinci Yeni'nin tutunmak istediği dallardan en önemlisini budamış olacaktım." *(İkinci Yeni Savaşı,* S. 231-232) Kanaatimizce, Attilâ İlhan, sadece İkinci Yeni'nin yolunu kesmek değil, bununla birlikte bir taşla iki kuş vurmak gibi, Fazıl Hüsnü'yü bertaraf ederek kendisine açtığı yolu büyütmek amacındadır.

11 Doğan Hızlan'ın işaret ettiği ve Attilâ İlhan'ın hakkı yenmiş olduğuna kanaat getirdiği isimlerin yarıdan fazlası, şairin kendi kuşağından değil, bir önceki kuşaktan olan toplumcu gerçekçi şairlerdir ve edebiyatımızın kudretsiz yetenekleridir. İlhan'ın Gerçekçilik Savaşı'nın 'fedailer mangası'

olarak nitelendirdiği şairler arasında Hasan İzzettin Dinamo, Niyazi Akıncıoğlu, Cahit Irgat, Ömer Faruk Toprak, A. Kadir, Enver Gökçe, Sabri Soran, Ahmed Arif vardır. Bu isimlere bakarak Attilâ İlhan'ın şiir bahsinde 'zayıf' şairlerin yanında yer aldığı sanılabilir. Oysaki, bizim düşüncemiz, kendi şiirinin üstünlüğünü, gücünü göstermek üzere bu isimleri özellikle anıyor olmasıdır.

12 Attilâ İlhan'ın cümlelerinde ne kadar çok 'ben' zamiri ve onu imleyen şahıs eki kullanılmıştır.

13 Aynı zamanda Attilâ İlhan'ın sıkça çattığı bir yazın adamı olan Memet Fuat'ın küçük öznelliklere karşın, şu tespitlerine katılıyoruz: "Türk eleştirisinde Attilâ İlhan'ın önemli bir yeri olduğunu, çeşitli dergilerde direnerek yürüttüğü 'sosyal realizm' tartışmasının yazın çevrelerini aşan yankılar uyandırdığını kimse yadsıyamaz" (Fuat, 1996: 116).





VII. BÖLÜM
Attilâ İlhan Hikâye de Yazmıştı

DÖRT UZUN HİKÂYE

Ayşenur Külahlıoğlu İslam

Türk kültürünü derinden etkilemiş eserler kaleme alan, hatta zaman zaman fikir ve sanat hayatımıza açıkça yön veren şair, yazar ve düşünür Attilâ İlhan, altmış yılı aşan yazarlık serüveni boyunca yalnız bir hikâye kitabı yayınlamıştır. *Yengecin Kıskacı* adını taşıyan ve "Dört Uzun Hikâye" alt başlığı ile yayınlanan kitapta, sırasıyla "Geceleyin Rüya Görürüz", "Hizip", "Dr. Cemile Ceyda" ve "Yengecin Kıskacı" adlı metinler yer almaktadır. Kitabın "önsöz yerine" başlıklı bölümünde metinlerin kaleme alınış hikâyeleri kısaca aktarıldıktan sonra bu kitapta bir araya getirilişlerinin sebebi açıklanır: Yazar, sanatçının sosyal mücadele tarihinde devre dışı kalmasından endişe etmektedir ve toplumsal eleştirinin yer aldığı romanların, sinema ve televizyon seyircisinin dikkatini çekmesi yani popüler kültürle baş etmesi için yeni teknikler aranması gerektiğini düşünmektedir. Özellikle "Yengecin Kıskacı" adlı hikâye bu amaçla kaleme alınmıştır. Bu kitapla yazar, gide-

rek tekniğini değiştirdiği ve sinema görselliğini en uç noktada kullandığı son hikâyesi ile yaklaşık kırk yıl önce yayınlanan ilk hikâyesini bir araya getirmekte böylece hikâyecilik serüvenindeki gelişimi okurun tayin etmesini istemektedir. Okumakta olduğunuz yazının amacı da *Yengecin Kıskacı*'nda yer alan hikâyelerin yapı ve tema özelliklerine kısaca değindikten sonra, dördüncü hikâyedeki sinematografik unsurların Attilâ İlhan'ın amacı ile ne derecede örtüştüğünü anlamaya çalışmak olacaktır.

Yengecin Kıskacı'nda yer alan hikâyelere yapı ve temaları açısından bakıldığında, ilk üç hikâyenin tek zincirli birer vaka kuruluşundan oluştuğu, dördüncü hikâyenin vaka kuruluşunun ise diğerlerinden daha karmaşık olduğu hemen dikkati çeker. Hikâyelerin tümünde yapı, bireyin iç çatışması ile birey toplum çatışması üzerine kurulmaktadır. Bu çatışmalara kısaca göz atmak gerekirse, kitabın ilk hikâyesi "Geceleyin Rüya Görürüz"de vakayı idare eden çatışmaların iki düzlemde geliştiğini, bunlardan birinin Hüseyin'in iç çatışması (sadakat/ihanet), diğerinin ise yenilenlerin temsilcisi olarak yaşadığı sosyal çatışma (imkân/imkânsızlık) olduğunu söylemek gerekir. Bu çatışmalar, Hüseyin'in "söylemeyi unuttuğu söz" leit motifinin bir rüya mitinde açıklanması şeklinde geliştirilir. Hikâye boyunca sürdürüldükten sonra rüya esnasında "Mesut olmak istiyorum" (18) cümlesi ile açıklanan leit motif, Hüseyin'in yüceltilmiş değerleri ile toplumun gerçekleri arasındaki çatışmayı su yüzüne çıkarır. Rüya motifinin uzlaştırıcı bir etkisi daha vardır. Metnin odağındaki sorun toplumun farklı sınıflarının bir araya gelmesine bağlıdır ama bir "sınıf çatışması" boyutunda ele alınmaz. Zira Hüseyin'in rüyası, eğer fırsat eşitliği sağlanırsa (iş ve okuma imkânı) yenilen (Hüseyin)'in kazananlar sınıfına geçebileceğini izah eden bir mite dönüşmektedir. Metnin sürükleyici unsuru olan sosyal çatışma, hikâyenin son cümlesinde başka bir "kaybeden" tarafından"gece/gündüz" veya "hayal/gerçek" alegorisiyle

tekrar vurgulanmaktadır: "Geceleyin rüya görüyoruz diye tekrarladı: ... Hâlbuki gündüzleri yaşıyoruz. Bu iki şey birbirine hiç benzemiyor" (19).

"Geceleyin Rüya Görürüz"de yenilenler ve kazananlar arasında taraf tutmayan ancak yenilenlere karşı sempatisini de gizlemeyen hikâye anlatıcısı, "Hizip"te açıkça kazananlara karşıdır. Metnin ikinci paragrafında Selami Çakır'ın tasviri sırasında şöyle bir cümle yer alır: (Güneş), pis sarı birer örümceğe benzeyen; tüylü, küçük ve lüzumundan fazla hareketli ellerini, çizgi çizgi kesiyordu" (23). Hikâyenin merkezindeki çatışma; yozlaşmış bir grupla toplumun değerleri arasındadır. Mesaj, yozlaşmanın kişiler düzlemindeki temsilcilerinin ön plana çıkarılmasıyla verilir. Arka planda ise İzmir'de yaşanan büyük bir işçi grevi ile önceki uygulamalarında işçi haklarını savunduğu anlaşılan bir belediye reisinin varlığı sezdirilir. Çatışmanın taraflarından birinin ön planda tutulması ve toplumsal mesajın tip eleştirisi üzerinden yapılması, meseleyi sınıf çatışması ve sistem eleştirisinden, sistemin yanlış/kötü işletilmesinin eleştirisine kaydırmaktadır.

Kitabın üçüncü hikâyesi "Dr. Cemile Ceyda"nın Karacan Yayınevi'nin 1980'lerde çıkarmaya hazırlandığı Playboy dergisi için ısmarlanmış bir metin olduğu önsözde belirtilir. Yazarın, "bilimsel 'fiction'un, 'erotique' fanteziyi ziyadesiyle aştığını" (9) düşündüğü hikâyenin merkezinde, günümüz toplumunun norm dışı saydığı cinsel tercihlerle normal cinsel tercihler arasındaki çatışma vardır. Hikâyenin asıl önemli yanı, merkezdeki karakterin cinsel yöneliminin vurgulanmasında mekân insan ilişkisinin kullanılış biçimidir.

Kitabın dördüncü hikâyesi 190 sayfa hacmindeki "Yengecin Kıskacı"dır. Metnin ana izleğinde medya, bürokrasi ve mafya üçgenindeki kirli ilişkiler yer alır. Ancak kurguya yerleştirilen iki farklı izlek, olay örgüsünün katmanlaşmasını sağlamaktadır. Ana izleği ortaya çıkaran çatışma, diğer metinlerde olduğu gibi

yozlaşmış birey ile toplum normları arasındaki zıtlıktan doğar. Yan izleklerde ise, geçmişiyle hesaplaşan bireyin iç çatışması ve yozlaşmış cinsel tercihler arasındaki çatışma vardır.

Yukarıda sözü edilen çatışmalarda taraf olan bireyler çoğu zaman, büyüme süreçleri tutarlı biçimde gösterilen karakterlerden ziyade, birer zihniyetin temsilcisi konumundaki tiplerden oluşmaktadır. Toplumda görülen aksaklıklar veya ahlaksızlıklar bu temsilciler aracılığı ile sergilenir. Merkezdeki kişilerin hemen tamamı, toplumsal normların dışına düşmüş kimselerdir. Karşılarında ise bazen toplumsal normları temsil edenler, bazen de farklı çıkarlar yüzünden merkez kişiyle çatışmaya giren diğer yozlaşmış kişiler yer alır.

Hikâyelerdeki bu ortak yapı, zaman, mekân, şahıslar ve bunlar arasındaki ilişkiler değiştirilerek tekrarlanmaktadır. "Hizip" dışındaki üç hikâyede çatışmalar mekân-insan ilişkisi içinde gerçekleştirilir. Örnek vermek gerekirse, ütopik bir uzamda cereyan eden "Dr. Cemile Ceyda"da mekân, merkez kişinin yaşadığı cinsel kaosu vurgulamak üzere özellikle devreye sokulmuştur denilebilir. 2794 yılının İstanbul'unda bir yandan iklimi değiştirebilen meteoroloji merkezlerinden, gökyüzündeki yeşil hilal ve mavi yıldızlardan, Ümraniye'deki yıldızlar arası hava limanından, vızır vızır işleyen Önder 716 uzay mekiklerinden, Ay'daki İbni Sina üssünden, Küçüksu'daki Organ Yenileme ve Değiştirme Merkezi'nden söz edilirken bir yandan da "Süleymaniye Camii ve külliyesi, Orta Doğu Konfederasyonu Yüksek Şurası'nın toplandığı Dolmabahçe Sarayı, İstanbul Üniversitesi Rasathanesi" gibi geleneksel tarihi mekânlara değinilmektedir. Yarısı denizin altında inşa edilmiş bir uzay çağı mekânı olan "villa"da ise özellikle Dr. Cemile Ceyda'nın kabul odası, on altıncı yüzyıla ait objelerle doludur. Dış mekândan başlayarak iç mekâna uzanan detayların zıtlığı, doktorun vücudundaki yenilenmiş biyonik organlar ve kırmızı gözlerle Melami dervişlerine ait simgelerin zıtlığında devam eder. Metindeki çatışmanın irkiltici biçimde

vurgulandığı bitiş cümleleri ise kaotik bir cinsel zıtlığı açığa çıkarmaktadır. Bu kadar detaylı olmamakla birlikte, kitaptaki diğer hikâyelerde de çevre faktörünün insan üzerindeki etkisi ve mekânla insanın aynılaşması üzerinde durulmakta, insan özellikle seçilmiş belli bir mekâna yerleştirilmektedir.

Görüldüğü gibi, hikâyelerin yapısını oluşturan çatışmaların arkasında, klasik Türk romanında sıklıkla rastlanan ve roman kişilerinin yaşadıkları dönemi yansıtan keskin çelişkiler yer almaktadır. Çatışmanın temayı yönlendirme şekli bakımından klasik Türk romanıyla benzerlik gösteren "bu çatışmalar, fert-mekân/zaman/toplum ve idare gibi ilişkiler ağına hayatiyet kazandırdığı gibi bu çatışmaları bütünleyen dramatik unsur da varlığını çoğu kez olan-olması gereken ve iyi-kötü zıtlıklarıyla sürdürmek zorunda kalır ve gücünü de buradan alır" (Gündüz: 65).

Yukarıda yapı özelliklerine kısaca değinilen hikâyeler kitabın başlığında belirtildiği gibi uzun veya kısa hikâye midir sorusu ise başka bir bağlamda gerçekten tartışılmaya değer bir konudur. Ancak burada kısaca "Geceleyin Rüya Görürüz" adını taşıyan hikâyenin konunun işlenişi, kurgusu ve olay örgüsü açısından bir "küçük hikâye" sayılabileceğini, "Hizip" ve "Dr. Cemile Ceyda"nın tek zincirli olay örgülerine rağmen kurgu, öyküleme ve tipleme açısından kısa veya uzun hikâyeden çok birer romanın ön hazırlığı mahiyetinde metinler olduğunu belirtmekte fayda var. Attilâ İlhan, kitabın önsözünde hikâye yazmak kararıyla başladığı metinleri bile romana dönüştürme eğiliminde olduğunu şu sözlerle bizzat açıklamaktadır: "yazma hevesinde olduğum malum, malum olmayan, herkesin aksine, başından beri beni hikâyenin değil, romanın cezbettiği: 'geceleyin rüya görürüz'e kadar birkaç roman -hatta piyes- denemiş olmama rağmen; hikâyeye el sürmeyişimi yoksa neyle açıklamalı?" (7)

Sadece 190 sayfalık hacmi dolayısıyla değil, metinsel özellikleri açısından da hikâye mi roman mı tartışmasının ortasında duran *Yengecin Kıskacı*'nın ise bir tür tartışmasının odağında

olmak dışındaki asıl önemli özelliği, yazarın yine önsözde dile getirdiği bir başka iddiayı örneklendirmesidir. Attilâ İlhan, söz konusu önsöz'de savaş sonrası yazarlarının "görselliğin ağır bastığı bir tipleme, olaylama ve kurgulama tekniği geliştirecek; uslup ve ifade, nesir cambazlığı ya da süslü gevezelik yerine; okurun hayal gücünü uyararak, anlatılanın üç boyuta taşınmasını sağlayacak" (9) bir yöntem izlemeleri gereğinden söz eder. Aksi taktirde ortaya çıkan işler, daha önce de değinildiği gibi, "sanatçıyı sosyal mücadele tarihinde devre dışı bırakmayı isteyen, post/modernist 'seçkinciliğin' ve 'holding demokrasisinin' işine gelir ama edebiyat tarihinde romancılar kayıplara karışır" (9). Bu sebeple Attilâ İlhan'ın romanda önerdiği tarz değişikliğinin estetik olmaktan çok, işlevsel bir önemi vardır. İlhan'a göre; *Yengecin Kıskacı*'nda, tipleme, olaylama, kurgulama süreçleri görselliğin en uç noktalarına götürülmeye çalışılmış, böylece romanla senaryo arasındaki fark görselliğin mekânik değil, beşeri olmasına indirgenerek hikâyenin okurla etkileşimi üçüncü boyuta taşınmıştır (9-10).

Kitaplarının çoğunda birer "okuma kılavuzu" bulundurmaktan hoşlanan hatta noktalama işaretlerini bile metnin anlaşılmasına yardım edecek mahiyette dönüştürerek kullanan bir yazarın "önsöz yerine" başlığı ile kitabına eklediği notu dikkate alarak yapacağımız bir okuma, yazarın niyeti ile metnin mahiyeti arasındaki mesafeyi tespit etmemize yarayacaktır şüphesiz.

Kurgulama, öyküleme ve tipleme açısından ileri ölçüde görsellik içerdiği öne sürülen *Yengecin Kıskacı*, gerçekten de ancak bir sinema filminden beklenecek ölçüde etkili bir "doruk sahne" (Özakman: 206) ile sona ermektedir. Metin, kendi içinde mekân ve zamanı işaret eden muhtelif alt bölümlere ayrılan numaralandırılmış beş ana bölümden oluşmaktadır. Böylece olayın beş gün içinde süratli bir akışla ve yaklaşık yedi mekânda cereyan ettiği anlaşılır.

Mekân ve zaman adlarıyla birbirinden ayrılan 81 alt bölümün birer sahne gibi planlandığı bu hikâye kurgusu, bir film senaryosunun sahnelere ve sonra da planlara ayrılmış kurgusuna benzetilebilir. Sinema tekniği ile uğraşanlar, doksan dakikalık bir filmde yaklaşık kırk ila seksen kadar sahne ve beş yüz ila altı yüz plan bulunduğunu belirtirler. Nitekim Yılmaz Güney'in *Umutsuzlar*'ının 41, Orson Welles'in *Yurttaş Kane*'inin seksen-bir sahneden oluştuğu (Özakman: 261) düşünülürse, *Yengecin Kıskacı*'ndaki sahne sayısının ortalama sınırların içinde olduğu anlaşılır.

Hikâyede yaklaşık yirmi ila kırk beş dakikalık aralıklarla ve birbirini takip eden mekânlarda cereyan eden sahneler, gereksiz ayrıntılardan kaçınmak için olayın en başından değil, en uygun yerinden başlatılmaktadır. Sahneler arasındaki geçiş sinema tekniğinin en kullanışlı yöntemlerinden biri olan kesme yöntemi ile sağlanır. Etkili, tempolu ve hızlı bir akışı sağlayan kesme yöntemi, tıpkı *Yengecin Kıskacı*'nda olduğu gibi, görüntülerin birbirine eklenip yapıştırılmasından oluşmaktadır. Hikâyede sahneleri oluşturan planları ve bu planları çeken kamerayı da gözle takip etmek mümkündür. Attilâ İlhan mekâna genellikle hareketli bir kameradan bakar:

> "Ne kadar saltanatlı bir makam bu, enine boyuna, salondan farksız: pencerelerin önünde, uzun müzakere masası, dik sandalyeler; sohbet için düzenlenmiş, ayrı bir oturma grubu, makam masasının karşısına düşüyor: koltukları rahat, geniş ve yayvan! Tavanda salkım salkım kristal şahane bir avize; duvarlarda kristal aplikler! Nuray önünden geçerken düğmesine dokundu; aplikler ağır ağır aydınlanıyorlar" (74). Bu kamera bazen objeye yaklaşarak zoom da yapar: "Camel paketini avucunda buruşturup, kaldırım kenarından lağım ızkarasına süzülen suya atıyor; akışı gittikçe hızlanan su, paketi boş bir kibrit kutusunun, dağılmış kağıt mendillerin, ıslak bir gazete sayfasının arasından geçirip, lağıma sürükleyecektir" (69).

Sahneden sahneye geçişi belirleyen mekân ve zaman işaretleri her bölümde yer alır ve sayı itibariyle on üç ila yirmi bir arasında değişir. Sıralamada her ne kadar mekân adları öne çıkıyor gibi görünse de olayı idare eden asıl unsur zamandır. Mesela birinci bölümün ilk alt başlığı; "Zincirlikuyu 18.20, TEO Gökdeleni"dir. Sonraki on iki alt başlık, yirmi ila kırk beş dakika ileri veya geri giderek 03.30'a kadar devam eden bir zaman dilimini verir. İkinci bölüm 08.35'te başlar. Böylece her alt başlıkta bir epizot hâlinde sunulan kesitler, 5. bölümün 13. alt başlığı ile yani beşinci gün saat 19.25'te sona erer.

Beş tam gün olarak tespit edilebilen vaka zamanı, bazen kişilerin ve olayların gelişimini etkileyecek özelliklerin hatırlanması veya gösterilmesi amacıyla genişletilir. Mesela Gazeteci Müfit Karahan'ın devrimci geçmişi, önce bir iç konuşmayla sezdirilir: "Sen bitmişsin oğlum Müfit! Tamam mı? Beş yıl kodes seni bitirmiş!" (81). On iki sayfa sonra bir başka iç konuşma bu sezgiyi pekiştirir: "Bu her tarafı dökülen, uzamış üç günlük sakalı kirli, gözleri kan çanağı adamın; nasıl olup da bir zamanlar 'Siyasî Polis'in duvara yapıştırılan fotoğraflı afişlerle aradığı bir devrimci olabileceğini, kafası almıyor. Hele Deniz'lerle, Mahir'lerle içli dışlı olabileceğini asla!" (93). dört sayfa sonra Müfit, ileride leit motif olarak da kullanılacak bir kabus görür. Bu kabusta, Deniz, Yusuf, Hüseyin az önce asılmıştır ve sıra kendisindedir fakat o, az sonra öleceği için değil, darağacında söylemeyi planladığı parlak devrimci cümleleri hatırlayamadığı için sıkıntı içindedir (97). On sayfa sonra ise eski devrimci yeni liberal bir başka gazeteci, yaklaşık yirmi yıl öncesinde olanları anlatarak Müfit portresini tamamlar: "Çok eski tanırım: FKF günlerinden beri. Sonra koptuk: onlar, Deniz, Mahir, Sinan beraberdiler: kedi köpek gibi hem geçinemez, hem ayrılamazlardı (...) (123).

Zamanın kullanımı açısından hikâyeyi sinemaya yaklaştıran asıl önemli unsur, söylem zamanı ile okuma zamanı arasında kurulan paralelliktir. Olimpik anlatıcının olayı tasvir etmek için

seçtiği kelimelerin okunma süresi ile olayın muhtemel cereyan süresi özellikle sonraki bölümlerde çözülecek düğümlerin ortaya çıkış anlarında çakışmaktadır. Mesela bir sohbet sırasında sözün aniden kesilmesi, ilginin radyodan gelen sese yönelmesi ve haber bültenindeki kısa mesajın algılanması 25-30 saniye içinde gerçekleşir. "Yengecin Kıskacı"nda yer alan ve aşağı yukarı böyle bir durumu anlatan aşağıdaki cümlelerin hem söylem hem de okunma müddeti yaklaşık olarak 30 saniyedir.

> "Sözü askıda kaldı: el radyosunda haberler başlamış; susması için, Gülçin, bir el işareti ile onu uyarmıştı; ikisi de kulak kesildiler. Ağzında şeker varmış gibi, kelimeleri sulandırarak telaffuz eden 'yılık' bir kadın spiker, bekledikleri haberi veriyordu: Deveboynu Hidroelektrik santralının ilk dört ünitesi için açılan ihale sonucu belli olmuş, İnter/Elektrik Konsorsiyumu ihaleyi kazanmıştı. Kesin anlaşma, bir-iki hafta içinde imzalanacakmış" (73).

Okura bir okuma zamanı kabul ettiren/dayatan böyle bir "metinsel stratejinin" (Eco: 69) ilk amacı okurun gerçeklik ile ilgili bilinç altını harekete geçirmek ve olayı yaşadığını veya seyrettiğini hissettirmektir. Edebiyat genellikle mekâna bağlı sanatlar olarak sınıflandırılan resim ve heykelden ayrı tutulur ve zamana bağlı bir sanat olarak sınıflandırılır. (Wellek: 394). Ancak zamanın özel bir işlev kazandığı ve söylem zamanıyla okuma zamanının çakıştığı sanatlar arasından öne çıkanlar, müzik ve sinemadır. (Eco: 69). *Yengecin Kıskacı*'nda Attilâ İlhan'ın sinema ve edebiyat arasındaki bu yakınlıktan faydalanması ise metnin tasarlanması sırasındaki iddiaya son derece uygun düşmektedir.

Biraz önce hikâyedeki beş tam günlük vaka zamanının nasıl genişletildiğini vurgulamak için yapılan alıntılar, aynı zamanda bir film senaryosunun serim bölümü olarak da okunabilir. Öyküleme tekniği açısından senaryonun vaz geçilmez unsurlarından olan serim bölümleri, *Yengecin Kıskacı*'nın diğer kahramanları için de tekrarlanmaktadır. Yılmaz ve Berna Şanver ile Müfit Karahan tiplemelerinin seriminde tutarlı bir yol izlendiği söylenebilirse de

Nuray Alakuş tiplemesinde bir ard zaman sorunu yaşandığı gözden kaçmamaktadır. 1970'lerde Hacettepe Üniversitesi'nde öğrenci olan ve "Dilan" kod adıyla devrimci faaliyetlerde bulunan (123), 1973 yazında New York'ta Çengel Behçet ile flört eden (122) Nuray Alakuş, hikâyenin geçtiği 1990'larda aradan geçen yirmi yıla rağmen hâlâ 27 yaşındadır (74).

Bir an için elimizdeki metnin görselliği ön plana çıkarılmış bir roman değil de bir film senaryosu olduğunu kabul edersek, senaryo yazımından önce metnin önemli kişilerinin ayrıntılı hayat hikâyelerinin çıkarılmasına ihtiyaç duyarız. Böyle bir çalışma hem senaryonun gelişimindeki tutarlılık için gereklidir, hem de oyuncunun canlandırmadan önce kişiliğine bürüneceği kahramanı tanımasını sağlayacaktır. Kahramanın hayat hikâyesindeki her ayrıntı elbette senaryoda yer almaz; ancak ayrıntıların önceden tespit edilmiş olması, yedi yaşındaki bir kız çocuğunun üniversitede okuması ve kod adına sahip bir eylemci olması gibi tipleme hatalarını engeller. Nuray Alakuş'un görsel açıdan tanıtıldığı ve öykülemenin sekteye uğradığı bu bölümü aynı anda hem bir film senaryosu hem de görselliği öncelenen bir romanın parçası olarak okumayı denersek ilginç bir durumla karşılaşırız: "Nuray Alakuş, Halkla İlişkiler Müdürü; TEO'da iki yıldır çalışıyor: boyu posu yerinde, genç bir kadın, yirmi yedi yaşındaymış; vücudundaki -ilk bakışta fark edilmeyen oransızlık nereden geliyor; büstü bacaklarından daha mı uzun?" (74). Bu serimlemedeki yaş sorunu; metnin bir senaryo olması durumunda, Nuray Alakuş rolünü üstlenen oyuncunun, yaşından çok daha genç göründüğü izlenimi vermesiyle, metnin roman olması durumunda ise anlatıcının kendisine hikâye anlatılan kişiye (nerratee) küçük bir göz kırpması mahiyetindeki bir ünlem işaretiyle çözümlenebilirdi. Zira biliyoruz ki, meraka dayalı dramalarda bazı bilgiler izleyiciden saklanır; hatta izleyici -yanlış bilgi verilerek- uzun süre yanıltılır, böylece kuşkulanması ya da merakta kalması sağlanır (Özakman: 184). Nuray Alakuş'un

yaşının sanıldığından çok daha büyük olması, metnin hem senaryo hem de roman olması durumunda bulunduğu yere pek yakışan bir entrik unsura dönüşmektedir. Yukarıda gösterilmeye çalışılan ve metinde tek kelimelik bir değişiklik yapmadan tamamen okuyucu/seyirci algısını etkilemeye yönelik görsel bir düzenlemeyle giderilebilecek olan öyküleme aksaklığı, metnin sinemaya yaklaşan görsellik derecesiyle ilgili bir ip ucu olarak da değerlendirilmelidir.

Ancak Nuray Alakuş tiplemesindeki asıl sorun, genç kadının üniversiteli devrimci-eylemci "Dilan" kişiliğinden iş kadını-küçük burjuva Nuray kişiliğine geçişte yaşadığı inandırıcılık sorunudur. Bu inandırıcılık sorununun sebebi ise metni sinemasal bir anlatıma yaklaştırırken kullanılan hızlı kurgu tekniğinin, roman karakteri yaratırken ihtiyaç duyulan oyalanma ve zamanı yavaşlatma tekniğine izin vermeyişidir ki bunun üzerinde daha sonra durulacaktır.

Metindeki tiplemelerin görselliğini sağlayan başka bir unsur olarak bakış açısından da söz etmek gerekir. *Yengecin Kıskacı*'ndaki anlatıcının bakış açısı, ilk bölümden itibaren devreye giren olimpik anlatıcı ile kahramanın iç konuşmalarını yansıtan ben anlatıcı arasında gidip gelmektedir. İç konuşmalar ve geriye doğru hatırlamalar ise diyaloglarda olduğu gibi zaman zaman gösterme tekniği ile verilir. Böyle bir bakış açısı, yazara adeta elindeki kamerayı öznel ve nesnel açılardan kullanan bir yönetmenin rahatlığını sağlamaktadır. Hareketli kameranın açısını yatay ve düşey düzlemde istediği gibi değiştirebilen anlatıcı (yönetmen) böylece bir yandan atmosferi belirlerken diğer yandan da tiplemeyi gerçekleştirmektedir: "Özene bezene boyadığı yüzü daha mı solgun? Şıklığı yaşından genç, yaşı heveslendiğinin üstünde; boyanabilecek her yerini boyamış, yine de renkliliği ölü bir kelebeğin solgun renkliliği! Masasının üzerindeki küçük el radyosu varla yok arası bir müzik dağıtıyor: hepsi birbirinin aynı olduğu hissini veren yerli pop parçaları! Burnu,

aşırı duyarlı: en katlanamadığı şey, ofislere sinmiş o soğuk izmarit, daktilo şeridi, demli çay ve ter kokusu değil midir? Havada aydınlık ve hafif deodoran serinliği. Onsuz yapamıyor" (71-72). Alıntıda da olduğu gibi, kahramanların olaya ilk dahil oldukları anlarda ve sahne değişimlerinde sezdirilen ve mekândan çok bir atmosfer yaratan detaylar, tiplemenin oturmasına yardım eder mahiyettedir.

Hikâyede tiplemeyi kolaylaştıran bir başka özellik de edebiyatta kullanılmasına rağmen daha çok dramanın benimsediği, herkesin kendi kişiliğine, cinsiyetine, sosyal ve kültürel seviyesine, hatta mahalli mensubiyetine uygun tarzda konuşmasıdır. Mesela söze, "Tanışı oloorsunuz?" sorusuyla başlayan Kirli Bar'ın Ermeni müzisyeni, konuşmasına temiz bir Osmanlı Türkçesiyle devam eder: "Bendeniz udi Mıgırdıç Cevizciyan, hak-i payiniz! Keyfiyeti derhal Müfit Bey'e bildireceğim" (157).

Hikâyede yer alan önemli kişilerin hemen hepsinde film karakterlerinde bulunması gereken bir "sürdürücü özellik" (Özakman: 139) vardır. Örneklemek gerekirse; Müfit'in sürdürücü özelliği, devrimcilik günlerinden kalan oyunu bozma arzusu ve dürüstlük/satın alınamazlıktır. Yılmaz Şanver'in şehvet düşkünlüğü/kurbanlığı, Nuray'ın kolay değişebilme özelliği ve Berna'nın cinsel sapkınlığı/tatminsizliği de birer sürdürücü özellik olarak ön plana çıkar.

Metin boyunca tüm kahramanlar söz konusu özellikleri açısından sınanırlar. Sinemada çatışmaların sürekliliğini sağlamak için gerekli olan bu yöntem, edebiyatta sürekli kendisini tekrar eden stereo tipler (Belge: 22) yaratma riskini taşır. *Yengecin Kıskacı*'nda bu risk, dramatik süsleme ve erotizm unsuru devreye sokularak bertaraf edilmek istenmiştir. Dramatik süsleme "diyaloglara ve konu akışına sindirilen bazı konu dışı söz, hareket ve görüntülerle gerçekleştirilir" (Özakman: 215). Bu senaryo tekniğinin metinde, Attilâ İlhan'ın kendine has uslubunda yer alan mecaz, metafor ve imge kullanımlarına denk geldiği

söylenebilir. Edebi metinde dramatik süslemenin karşılığı olan kısacık ve çarpıcı tasvir ayrıntıları, okurun hayal dünyasını harekete geçiren imge ve çağrışım yüklü şiirsel cümleler, monotonluğu engeller, farklı gerçeklik izlenimleri yaratır, hikâyenin atmosferini ve serimlemeyi destekler. *Yengecin Kıskacı*'ndaki serimlerde ve insan, mekân tasvirlerinde kullanılan "yüzü yasak levhası" (72), "tecritteki imkânsız günler" (78), "gözlerindeki intikam titreşimleri, inceldikçe inceldi, bilenip keskinleşti" (111), "floresant aydınlığı, çiğ ve küstah" (93), "saydam kanatlı kuşlar hâlinde dağılan aryasıyla" (118), "sigara dumanları nazlı düğümler hâlinde çıkıp, ağır ağır çözülüyorlar" (122), gibi şiirsel ifadeler bu bağlamda değerlendirilebilir.

Attilâ İlhan uslubunun sinema diliyle örtüşen yönlerinden söz etmişken, onun metinlerindeki olimpik anlatıcının karşısında bulunan ve doğal dinleyici konumunda olan görünmez kurmaca varlığın (nerratee) rolüne de değinmek gerekir. Metnin anlatıcısıyla kurmaca dinleyicisi arasındaki söz konusu ilişkinin sinemada kamera ile kurmaca seyirci arasında kurulduğunu düşünmek yanlış olmaz. *Yengecin Kıskacı*'nda olimpik anlatıcının cevabı beklenmeyen sorularla sürekli iletişim hâlinde olduğu bir nerratee'nin varlığını hissettirmesi de yine sinema anlatımıyla kurulan bir paralelliktir. Bir sinema tekniği olan ve sahnenin anlamına derinlik kazandıran, atmosfer yaratan fon müziğinin hikâye metninde kullanılmış olması da dikkatli okuru şaşırtmayacaktır: *"Şimdi de saydam kanatlı kuşlar hâlinde dağılan aryasıyla Pavarotti; onu rüzgârın -pencere aralıklarından hırsızlama sızdırdığı- iniltilerden kurtarıyor: Durrel'in Clea'sını okumasını kolaylaştırıyor."* (118) veya "Pavarotti'nin 'ilahi' sesi söylediği aryanın duygusallığı, rüzgârın acı çağrışımlarını, bilinçaltına itiyor" (125).

Attilâ İlhan, kitabın önsözünde modern ve post modern romanın toplumsal eleştiri yapmak isteyen romancıyı devre dışı bıraktığını belirtiyordu. Gürsel Aytaç ise özellikle *Yengecin Kıskacı*'ndaki vaka zamanı kullanımının modern roman; yoğun cin-

sellik sahnelerinin ise post modern roman etkisiyle metne girdiğini, dolayısıyla yazarın her iki teknikten de faydalandığını ileri sürmektedir (48.49). Ancak Aytaç'ın da kısmen değindiği gibi hikâyede olayın ön planda olması, kronolojik diziliş ve sebep sonuç ilişkisinin takip edilmesi, arka planda toplumsal yozlaşmanın eleştirilmesi klasik anlatı tekniğiyle ilgilidir. Dolayısıyla Attilâ İlhan, klasik roman kurgusunun içine yerleştirdiği sinematografik öyküleme, kurgulama ve tipleme unsurlarıyla ve daha da önemlisi söylem zamanıyla okuma zamanını birbirine yaklaştıran anlatım tutumuyla gerçekten de süratli okunması gereken ve bu esnada okuyucunun sahneleri zihninde tasarlamasını dayatan bir metin kaleme alarak iddia ettiği gibi okuru "3. boyut"a taşımıştır. Ancak Attilâ İlhan, edebiyatın 3. boyuta taşınmasının sanatçının daha rahat toplumsal eleştiri yapabilmesi ve eserin daha çok muhatap bulabilmesi için gerekli olduğunu da söylemektedir. Tekrar etmek gerekirse, onun roman tekniğini dönüştürme çabasının altındaki sebep, estetik değil işlevseldir. Böyle bir amaç için romanda klasik yöntemi kullanmak doğru olabilir ancak belli düşüncelerin savunulmasının veya temsilinin inandırıcı ve kalıcı olabilmesi için unutulmaz karakterler yaratma mecburiyeti de açıktır. Bu noktada Attilâ İlhan'ın örnek aldığı sinema kurgusunun toplumsal eleştiriye fazla da elverişli olmadığını belirtmek gerekir. Zira Attilâ İlhan'ın *Yengecin Kıskacı*'nda uyguladığı ve seksenlerde Amerikan televizyon dizileriyle birlikte ortaya çıkan (Dallas); her sahnenin ortalama doksan saniye olması kuralı, hareketli ve ekonomik anlatımıyla ilgiyi ayakta tutmak noktasında başarılıdır (Özakman: 268). Ancak olaya ve harekete öncelik tanıyan, hiçbir yerde fazla oyalanmayan, süratli akışı dolayısıyla mekân insan ilişkisini es geçen böylesi bir kurgunun, unutulmaz tip ve karakterler yaratılmasına elverişli olamayacağı da açıktır.

Meseleye *Yengecin Kıskacı* özelinde bakıldığında, sinema dilini rahat kullanmak amacıyla aşırı derecede hızlandırılan öykülemenin dikkati ön plandaki maceraya ve sürükleyici unsurlara yönelt-

tiğini, ve Attilâ İlhan'ın romanın varlık sebebi olarak gördüğü toplumsal eleştirinin askıda kaldığını söylemek zorundayız. Oysa Attilâ İlhan, Türk sinema ve televizyonunun özgün senaryo yazarlarından biri olması dolayısıyla yazarlık kariyerinin erken dönemlerinden itibaren sinema teknikleri ile edebiyat sinema ilişkisi üzerinde düşünme fırsatı bulmuş; konuyu çeşitli platformlarda tartışmış önemli bir isimdir. *Yengecin Kıskacı*'nda, kitabın önsözünde ileri sürdüğü iddiaların ancak bir kısmını gerçekleştirebilmiş olmasının sebebi, yazarın sinema edebiyat ilişkisi hakkındaki düşüncelerinin niteliğinden ziyade, hikâye yazmaktan hoşlanmayışında aranmalıdır.

Bana öyle geliyor ki *Yengecin Kıskacı*'ndaki kurgunun süratinden ve içine yuvarlandıkları koşuşturmadan yorgun düşen gazeteci Müfit'le Nuray Alakuş, bize görünmeyen hayatlarına devam ederken, gösterme metodunun ve olimpik bakış açısının yer yer bir kamera işlevi gördüğü, mekân insan tasvirlerine, tarihi belgelere ve cinsellik unsuruna dramatik süsleme işlevi yüklendiği, dolayısıyla yoğun bir sinema dilinin hâkim olduğu *Aynanın İçindekiler*'in kahramanlarına imrenerek onlara tanınan ferah fahur yaşama imkânını kendilerinden esirgeyen Attilâ İlhan'a dargın, somurtup oturmaktadırlar.

Kaynakça

Aytaç, Gürsel (1999), "Yengecin Kıskacı" *Dil Dergisi*. Ekim, S. 84, S. 46-48.

Belge, Murat (1994), *Edebiyat Üstüne Yazılar*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

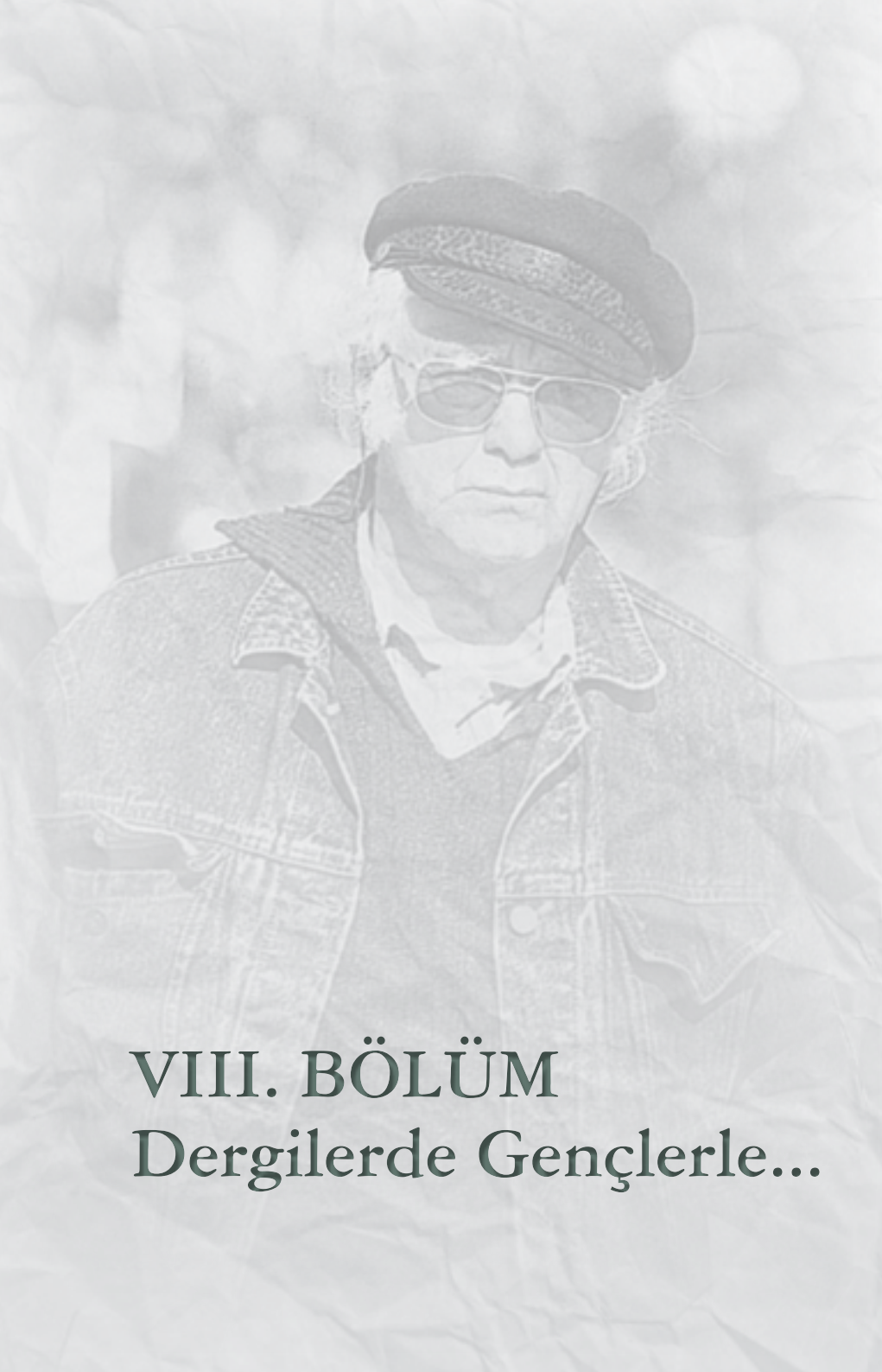
Eco, Umberto (1995), *Anlatı Ormanında Altı Gezinti*. Can yayınları, İstanbul.

Gündüz, Osman (1997), *Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

İlhan, Attilâ (1999), *Yengecin Kıskacı*. Bilgi Yayınevi. Ankara.

Özakman, Turgut (1998), *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*. Bilgi Yayınevi. Ankara.

Wellek, Rene-Austin Warren (1983), *Edebiyat Biliminin Temelleri*. (çev. Ahmet Edip Uysal), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.



VIII. BÖLÜM
Dergilerde Gençlerle...

YARINLARA KALAN BİR DERGİNİN DÜNÜ VE "KENDİMİZDEN ALINTILAR"

Ülkü Karaosmanoğlu

"İnsanoğlu kendisine karşı bile dürüst davranmakta zorlanmaktadır. Kendinden söz ederken, birtakım hayal ürünü yalanlar ekleyerek daha ilginç görünmeye çalışır. Bu senaryo bu tür insanların bir portresini çizmektedir. Bunlar kendilerini olduklarından daha iyi göstermek için yalan söylemeden yaşamlarını sürdüremeyenlerdir. Hatta ölüp bu dünyadan göçmüş olsalar bile, filmdeki karakterlerden biri gibi, bir aracı ile dünyada yaptıklarını anlatırken gene yalan söylemektedir. Egoizm, insanoğlunun doğuştan gelen ve kefareti en güç ödenen günahıdır. Bu film insanoğlunun bencilliği ve yalan söyleme yeteneği üzerinde yapılmış başdöndürücü ve derinlemesine bir denemedir". (Akira Kurosawa'nın Kurbağa Yağı Satıcısı adlı kitabından "Raşomon" adlı filmiyle ilgili bölümden alınmıştır.)

Bu yazının "dışarlıklı" tek alıntısını okudunuz. Bundan sonra okuyacağınız satırlarda -eğer okuyacaksanız - bugünle dün arasında başka alıntılar verme gereksinimi duyacağım, ama bu alıntılar "oradan, buradan, şuradan" değil, "bize has" kaynaklardan olacak. Çok az görüşebilme imkânı bulsak da "kadim dostum" diyebileceğim tarihlerden bu yana tanıştığımız Faruk Şüyun'un isteği üzerine Attilâ İlhan'la ilgili, 2005 yılının ortalarından 80'li yıllara bakan bir yazı yazmak için bilgisayar karşısına geçtiğimde,

Kurosawa'nın cümleleri rahatsız edecek boyutlarda bir çağrışım yüküyle üzerime üzerime geliyordu. İnsanların dürüst bir şekilde kendilerini anlatmasının çok zor olduğunu söyleyen bu yönetmenin ne dediğini tam olarak alıntılayabilmek için kitabını karıştırmam gerekti. Kendim hakkında konuşuyormuşcasına özen göstermek istediğim bir değerlendirme yazısı için ne kadar gerçekçi olup olamayacağımı biliyor muydum? Abartabilir, olmuş olanı allayıp pullayabilirdim. Bir çağrışımın izini sürüp Akira Kurosawa'nın Uzak Doğu'dan gelen sesini aradığım anda aynı bölümün son cümlesine gözüm takılıverdi: "Hiçbir şey, bir insan ile ilgili gerçekleri onun yapıtları kadar iyi sergileyemez." Attilâ İlhan'ın dergiciliği hakkında gerçekçi bir yazı yazmak istiyorsam birlikte yayımladığımız *Sanat Olayı* dergisinden seçilmiş örneklerle gerçekçi ve yalın bir bütünlük ortaya çıkarmak mümkün olabilir miydi?

> "Sanatçıyı ya da eserini olay hâline getiren ne? Güncelliği mi? Şu ya da bu sebepten dillerden düşmemesi mi? Elbette bunlar olamaz. Sanatçı ya da eseri toplumsal ve estetik açıdan önemliyse olay sayılıyor; bizim de asıl üzerinde duracağımız budur, işin ağır yanı. Sayfalar boyunca rastlayacağınız olaylar güncel olmayabilirler; ya tarih, ya toplum, ya ahlâk, ya da estetik boyutunda vazgeçilmez önemleri vardır; onları gündeme aldıran da bu önemleri olmuştur." (Sanat Olayı / Aralık 1983 / İlk yazı)

O Derin Bellek Yitimi

Geriye dönüp baktığımızda gerçekten da *Sanat Olayı* dergisini etkili ve alanında benzersiz bir dergi hâline getiren özün oluşturulmasında bu tür yazıların önemli bir etkisi var ve dünü günümüze bağlamada en büyük engeli oluşturan o derin bellek yitiminin içinde uykuya yatan nice değerli kaynağa ulaşma yolunda Attilâ İlhan'ın belleğinin rolünün altını çizmeyi ihmal etmemem gerekir. İnsanların yaratıcı gücünün büyük ölçüde belleklerine bağlı olduğunu iddia edenler için Attilâ İlhan'ın

başlıbaşına bir kanıt oluşturduğunu söylersem, sanıyorum kendisini benden çok daha yakından tanıyanlar tarafından da onaylanırım.

Bir sonraki sayının içeriğinden, diyelim İttihât ve Terakki'nin hangi iktidarlara hangi kadrolarını verdiğinden dem vuran bir sohbete veya termodinamiğin işleyiş yasalarından dramanın acımasız ve altın kurallarına; şimdi kimsenin adını anımsadığını sanmadığım hikâyeci Kenan Hulusi'den Schoendoerffer'in Krala Veda adlı romanındaki gri gözlü kızıl krala kadar uzanabilen sohbetleriyle neredeyse kendiliğinden herkesin herkesi şıpın işi anlayabildiği bir "düşünme yöntemi" bile geliştirebildiğimiz Salı-Cuma toplantılarımız... O toplantılardan birine selamsız sabahsız, randevusuz arz-ı endam eden ve yüzü hiçbirimize tanıdık gelmeyen genci bir anlığına baştan aşağı süzüp de anında kimliklendiren, "Gel bakalım Elazığlı!" diyerek aramıza davet eden yayın danışmanımız örneğin beş yıl önce tanıştığı bu heveskâr edebiyatçıyı kimbilir hangi özelliğiyle bir daha silinmemek üzere belleğine kaydetmiştir, bilinmez. *Sanat Olayı* dergisinde imzalı yazıları veya şiirleri yayımlanacak olan pek çok edebiyatseverin de tanık olduğu gibi Attilâ İlhan'ın ürün yayımlama konusundaki ölçütleri pek alışık olmadığımız türdendir. Cevherini keşfettiği şair adayına yoğun tempolu işlerinin arasında zaman ayırıp aruz veznini bizzat öğrettiğine yine bizzat tanık olanlardan biriyim. Özel ders alır gibi koltuğunun altına defterini sıkıştırıp da Karacan Yayınlarının bir odasında divan şiirinin ölçüsünü, lise yıllarının kasvetli edebiyat derslerinden çok uzakta, üstüne üstlük ünlü bir şairden öğrenen genç kızın şimdi nerelerde olduğunu bilmem olanaksız. Arapça, Farsça bilmeden aruz veznini anlayabilmek mümkün olmasa da bir "ses" ya da "ritm" olarak bu kalıpların yitip gitmemesi gerektiğini anlatıp duran yayın danışmanımız, dergi aracılığıyla da gençlerle bağını hep sıkı tuttu. "Okur Mektupları" köşesinde de "Henüz tanınmamış olmak dergimizin

gözünde bir mazhariyettir" diyerek onlardan kendilerini göstermelerini isterken derginin yayın politikasını da şu cümlelerle açıklıyordu:

> "Genç bir şairi tanıtmak, yeni bir hikâyeciyi duyurmak, uzayın derinliklerinde yeni yıldızlar, meçhul gezegenler keşfetmekten daha az mı heyecanlı? Ya bir ustanın son eserini yayınlamış olmanın onuru; hangi onur onun üstüne çıkabilir? Ne var ki dergiciliğimiz bu tür derleme yayıncılığın "formülünü" kullana kullana eskitmiştir; yayınların süreli olması, her ay başında ısrarlı bir yeknesaklıkla karşımıza gelmesi, etkileyici gücünü azaltıyor. Onun için eser yayınlarken de yeni arayışlar içinde olmalı, yeni dinamizmler bulmalıyız. Hiçbir önyargımız yoktur. Siyasî ya da edebi hiçbirtakımdan değiliz. Tam tersine, böyle önyargılı ve ön kabullü edebiyat grupçuklarının sürekli dışladığı, her daldan sanatçıya, geniş hayat alanları açmak istiyoruz." (Sanat Olayı. Aralık, 1983)

"Herkesin Ayağına Basan Adam"

Sanat Olayı pek çok ünlü şair ve yazarın yanısıra isimlerini ilk kez duyurduğu ve sayısı otuza yaklaşan edebiyatçıyı seksenli yılların kültür dergisi okurlarıyla tanıştırdığında bu büyük iddiasını gerçekleştirememiş olmakla eleştirildi ve "pek çok sayıda isim ortaya çıkardınız ama bu isimlerden kaç tanesi kalıcı oldu?" diye soranlara da yanıt vermeye çalıştı. Sanat ve kültür dergiciliğinde bu ve benzeri türden pek çok tartışmanın tam içinde olduğumuz dönemlerde "herkesin ayağına basan" yayın danışmanımızla birlikte ne çok ifade verdik. İlerde meraklısının veya öğrencisinin didikleyerek araştıracağını var saydığım *Sanat Olayı* dergisi, dönemin alışılmış edebi kalıplarına aykırı bir dergiydi ve kültürel alandaki pek çok yayından farklı bir tasarım ve içerikle "bize has" bir dergi olabilme yolunda arayışlarını sürdürüyordu. Beş yıldır yayın yönetmenliğini yürüttüğüm *NPQ Türkiye* dergisinin bu ay sonunda yayımlanacak olan "Türkiye'de Kimlik Sorunu" başlıklı özel sayısına "Sunuş" yazısını yazarken de "bize

has" olma arayışının en ilginç örneklerinden birini oluşturması nedeniyle heyecanla ve çok çalışarak tüm süreçlerinde var olduğum Sanat Olayı'ndan söz ederken gelenekle modern arasındaki çizginin neresinde durmaya çalıştığımızı özetle şöyle anlatmaya çalıştım:

80'li yılların ilk yarısında, Attilâ İlhan liderliğinde hayat bulan bu "bize has bir kültür dergisi" arayışında, Ali Saydam da, ben de, ekipteki diğer arkadaşlarımız da üç yıl boyunca müzikten mimariye, edebiyattan tarihe modernizmin birtakım tartışılmaz doğrularını sorgulayarak, bildiklerimizle yüzleşerek birlikte çalıştık. Müslüman bir tarihin sahibi olan Türk halkını, hangi kültürün içinden çıktığının ve neleri bünyesine katarak dönüştüğünün bilincine varamamış olan "okumuş"lar nasıl anlayabilecek, nasıl değerlendireceklerdi? Nietzsche haklıydı: Tarih, sadece unutanlar için tekerrürden ibaretti. Dünü bugüne mal eden tarih bilincinin oluşturulması yolundaki büyük serüvenin içinde *Sanat Olayı* dergisinin de küçük de olsa bir anlam ifade etmesini içtenlikle arzu ediyorduk. İçinde yaşadığımız toprakların kültür ve değerlerindeki kıymetleri alçakgönüllülükle, olgunlukla ifade edebilecek ortamlar neredeyse yok denecek kadar azdı.

Eskiyi Kıymetlendirmek

Örneğin Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun 1954 Temmuz'unda *Yeni Ufuklar* dergisindeki şu cümlelerini alıntılarken dünden tanıdık bir ses işitmenin heyecanını duyuyorduk:

> "Gelenekçilikle mücadele geleneklerle mücadele demek değildir. Maziyi biz değiştiremeyiz ki onunla mücadele edelim. (...) Burada gelenekçilik derken ben "maziperestliği" yani dünü olduğu gibi devam ettirmek isteyen muayyen bir zihniyeti kastediyorum. Bu zihniyetle mücadele gelenek düşmanlığı değildir.; aksine mazinin şuura çıkabilmesi, kıymet ve mana kazanabilmesi için bu zihniyetin behemehal bertaraf edilmesi şarttır. (...) Maziden bize miras kalan kültür değerlerimize hakikaten sahip çıktığımız, yani onları yeni bir anlayışla benimse-

diğimiz ve bugüne mal ettiğimiz zaman Türk tarihi bambaşka bir muhteva kazanacak ve yeni bir çehre ile otraya çıkacaktır.; belki o zaman birçok peşin hükümlerden, eskiyi kıymetlendirirken bugün düştüğümüz ölçüsüzlüklerden ve zevksizliklerden de kurtulacağımızı ümit edebiliriz."

Eskiyi kıymetlendirirken içine düşülebilecek ölçüsüzlük ve zevksizlik! Derinlik dediğimiz şeyi böylesine incelikli anlatan cümlelerden biriydi bu. Eskiyi o kadar çok yerden yere çalıyorlardı ki; işte o zevksizliğe eş değer bir üslupla aynı "eski"yi göklere çıkaranlar arasında seyirci olmak istemeyenlerin seslerini duymak ve duyurmak istiyorduk.

Modernitenin Tüm Önermelerini Taşıyan Zemin

Şimdi düşünüyorum da seksenli yılların ilk yarısındaki bu türden beyin fırtınalarında sanayi toplumunun bir ürünü olam modernizmi mercek altında görmeye çalışırken içinde yaşadığımız o dönemin bağrından bir "küreselleşme" kavramının doğacağını ve bu yeni sistemin yepyeni ürününün de "post modernizm" olacağını sezmemiz olanak dışıydı. Acaba aradan geçen yirmi küsur yılın hangi noktasında modernitenin tüm önermelerini üzerinde taşıyan zemin sallantıya uğramış ve bir matrix gezegenine dönüşecek olan dünyamızın hava tahmin raporları, yüzyıllar boyu Batı'nın bayrağı olmuş rasyonaliteyi de, bilimi de, insana ait tüm inançları ve mukaddesleri de alt üst etmeye hazırlanan bir fırtınanın ilk haberlerini net olarak ne zaman vermeye başlamıştı?

Herkesin bir tarafından tutup çekiştirdiği Batı uygarlığı dediğimiz olgu laik, demokratik, akılcı ve siyasetten sanata tüm disiplinlerde tüm farklılıkları hatta karşıtlıkları kapsayabilen özgürlükçü değerler sistemiyle ayakta duran ve ancak o oranda da yayılmacı, sömürgeci bir uygarlıktı. Bu uygarlığın sürekli yenilediği ve geliştirdiği teknolojisi hem akla hem özgürlüklere,

hem de yağmacılığa hizmet ederken, kavram olarak 60'lı yıllarda telaffuz edilmeye başlanan "post modernizm"i 21. yüzyıl sahnesine gönderen itici güç neydi? Nasıl ki modernizm, vaadlerini yerine getirme hırsıyla geleceğe sıçramak adına geçmişle arasındaki hâlâtı koparmak istediyse, postmodernizmin de geleceğe bağlanan köprüyü dinamitlemeye çalıştığı söylenebilir mi?" (*NPQ Türkiye*, 7. Cilt, S. 3, 2005 "Türkiye'de Kimlik Sorunu" Özel Sayısı)

Post Modernizm ve Yarınsızlaştırma

Sanat Olayı'nın anlamı tam da bu noktada öylesine belirginleşiyor ki? Postmodernizmi *Sanat Olayı* dergisi ekibiyle bugün tartışabilmeyi nasıl da isterdim. Kendimizi geçmişe bağlayan ağacın köklerini aramaktan vazgeçmeyeceksek; kültürel, siyasî, toplumsal her anlamdaki "yarınımız" dünü ve bugünü doğru anlamak ve anlamlandırmakla mümkünse günümüz gençliği, soruları için aradığı yanıtları tartışabileceği, yazıya dökeceği düşüncelerini paylaşabileceği platformları nerelerde bulacaktır? Attilâ İlhan gibi çoğumuzun hayatında yarın unutulmayacak kadar sahici izler bırakan bir düşünce adamıyla bir lise öğrencisi sadeliğinde biraraya gelip, "aruz vezninin ritmiyle" saatler yaşama şansına -isteğine- sahip kaç gencimiz var?

80'li yıllarda "genç olmak", dünle bugün arasına çekilen duvarın ardındakileri yumruklayarak uzaklardan bir ses duymaya çalışan ve fazlasıyla tehdit algısıyla içiçe yaşayan "yıpranmış" bir kuşağa ait olmakla eş anlamlıydı. Attilâ İlhan, elbette ki 80 öncesinde de dergicilikle haşır neşirdi -Mavi, Varlık, vs.- ve hatta "Zincirli Hürriyet"ten bu yana "fazlasıyla tehdit algısı" altında yaşayan kuşakların içinden çıkarak ve her daim diğer kuşaklarla "etkileşim" içinde bugünlere geldi. "Etkileşim" sözcüğünü bile isteye kullanıyorum; çünkü -erbabı bilir- bir edebiyat dergisi söz konusu olduğunda, tüm ekibi birarada sıkıca tutabilecek olan liderin, bir başka deyişle "yapıştırıcı"nın tüm süreçlerde

görev yapanlarla dil birliği kurabilmesi için iyi bir entelektüel olmasının birinci koşul olmadığını ama buna karşılık teknik servislerde ya da yazı oluşum aşamalarında "bilgi" sahibi olan biri olarak çalışanlarla "etkileşim yeteneği"nin gelişmiş olması gerektiğini artık anlamış bulunuyoruz. Çünkü pek çok konuda "ikna olma" gereksinimi içinde olan bir ekibi yönetmekten söz ediyoruz. Attilâ İlhan, "dediğim dedik" bir görsel yönetmeni de örneğin bir dianın yeniden kadrajlanması konusunda kolaylıkla ikna edebilir; zaten telif ücretini zamanında alamadığını, buna karşılık röportaj metnine çıktığı başlığı bile yazıişleri müdürüne beğendiremediğini söyleyen genç muhabiri de... Yaşı nedeniyle değil; etkileşim yeteneğiyle... Hayır, kendisinde şeytan tüyü falan yoktur. Bilgisi de, duygusu da, aykırılığı da sahicidir ve bunu olduğu gibi karşısındakine yansıtır.

Hep düşünmüşümdür; "yıpranmış" kuşakların içinden çıkıp da tırnaklarıyla kazıya kazıya var olmayı sürdürebilmiş, doğru dürüst sorusu bile olmayan hazır yanıtlara itibar etmeyip merak duygusunu sürekli kılabilmiş ve kuyruğu dik tutmayı başarabilmiş, özetle "gidebilen" insanların ortak paydaları "sahici" olmaları mıdır? Kendi güneşlerinin etrafında dönebilme yetenekleri midir? *Sanat Olayı*, daha sonra *Bakış* ve *Cönk* adlı dergilerin de sorularına Attilâ İlhan'ın dalga boyuyla birlikte daha anlamlı yanıtlar bulabildiklerini gören ve şimdi her biri başka yerlere dağılmış ama hayatlarımızın bu "anımsamaya değer" özel mi özel zamanlarını belleklerine, gönüllerine kaydetmiş ekiplerce çıkarıldığına inanıyorum. O ekiplerin içinde bulunma fırsatını yakalamış olanlar adına bu vesileyle Attilâ İlhan'a verimli geçmiş bir "Salı" ya da "Cuma sohbeti" tazeliğinde bir merhaba göndermek isterim.

Akira Kurosawa'nın *Raşomon* adlı filmini Attilâ Bey görmüş müdür acaba?

(*Dünya Kitap* dergisi, Eylül 2005).





IX. BÖLÜM
Seyahat ve Macera: Abbas Yolcu

ENİNDE SONUNDA 'ABBAS YOLCU'DUR[1]

Tacettin Şimşek

Bir şairin/sanatkârın şahsî mitini oluşturan, çocukluk anılarıdır. Attilâ İlhan'ın şahsî miti de hayatın ve kitabın merkezinde yer aldığı bir çocukluk döneminden çokça beslenmiş olmalıdır. *Abbas Yolcu*'nun "Siftah" başlıklı giriş bölümünde, bu şahsî mitin oluşumunu adım adım takip etmek mümkündür.

Ne de olsa o, "deniz görmüş" İzmir çocuğudur. Denizse insanda serüven duygusu uyandırır. *Abbas Yolcu*'nun bir yerinde, Kaptan Nemo, Kaptan Kid, Kaptan Davit Grief, uzaklardan, bilinmeyen bir yerlerden "kalın erkek sesleriyle" şairi çağırmaktadırlar: 'Gel be delikanlı, bu dünya ne dünyadır gel de gör! İşte, biz yeryüzünün bütün kıyılarını oya gibi işledik. Gel yavrum, bu denize bırak kendini, bu dalgalara bırak! Onlar getirsin seni...' (S. 27). Deniz, şair için "anlatılması zor, büyük, heyecanlı şeyler ifade et(mektedir.)"

Bu davete 'icabet etmemek' olmaz. Damarlarına tuzlu sular dolar şairin. Denizler çağırmaktadır onu. Kaptan Nemo, Kaptan Larsen, Kaptan Murdocq çağırmaktadır. Çocukluğunda hep kâğıttan gemiler yapmıştır. Zaten "şiir okumaktan, gemi yapmaktan gayrı elinden bir şey gelme(miştir) ki!"

1941'de henüz on altı yaşındayken "saçlarından macera tüten bir arkadaşı"yla bir gemiye tayfa yazılmayı düşünmüşlerdir. Kalpleri uzak denizlere yelken açmıştır. Amerika, Asya; esmer, bakır, pirinç tenli insanlar; parkları, rıhtımlarıyla liman şehirleri gözlerinin önünden geçmektedir. Kısmet olmamıştır. "Bahriyeli olmayı" hayal eder. Gözleri miyoptur. "Olmaz" derler. Aranırsa, bu deniz tutkusunun çok makul bir açıklaması da bulunabilir. Şairin, anne tarafından dedesi Alanyalı Hasan Kaptan'dır. Öyleyse deniz sevdası, genlerine işlenmiş bir nakış olarak düşünülemez mi?

Abbas Yolcu "Siftah" adlı giriş bölümü dışarıda tutulursa iki bölümden oluşur: Sıla ve Yâdel.

"Siftah" bölümü, Attilâ İlhan'ın serüvenci ruhunu ele veren bir girizgâh niteliğindedir. Şair, ilköğretim üçüncü sınıftan itibaren, masalların dünyasında oyalanmayı bırakmış, bir bakıma erken büyümüş ve dönemin bütün çocuk klâsiklerini okumuştur. İçinde yıllar yılı bir "gofstreem akıntısı" gibi hissettiği "dünyayı görmeye gitmek" arzusu, tam da çocukluk çağı denilebilecek bu döneme rastlar. Bu "kocaman gözlü, macera romanları meraklısı çocuk", yaşadığı mekâna sığmamaktadır. Kitaplar dışında, dünya ile iletişim kurmasını sağlayan iki kanal vardır: Radyo ve sinema.

"Sıla", şairin yurt içinde yaptığı gezileri, "Yâdel" ise yurt dışındaki coğrafyalara ait gözlem ve izlenimlerini yansıtır. "Sıla" Türkiye'dir çünkü, "Yâdel" ise yaban.

Kitabı sondan başa doğru okumanın daha isabetli olacağı rahatlıkla söylenebilir. İki nedenle:

1. Son sayfadaki uyarı, bir bakıma *Abbas Yolcu*'nun okuma kılavuzudur. 1949'da Burhaniye'de yazılmaya başlanan gezi notları, 1952'de Paris'te tamamlanır ve 1957'de kitap olarak yayımlanır. 1959 Haziranında Yelken dergisinde kitabın nasıl

okunması gerektiğine ilişkin, "okurları uyar(ma)" amaçlı ve Attilâ İlhan imzalı bir yazı çıkar.

Yazıda "yazarın yaşantısı(nın) nereden itibaren romanın adamına karış(tığı) sorgulanır. Bunu *Abbas Yolcu* ile *Zenciler Birbirine Benzemez*'i beraber okuyarak izlemek mümkün gibidir. Hele yazmak, yaşamakla içiçe alınmış bir çabadır denirse, zaten roman, şiir, sinema, şu ya da bu, herkes hâlinde yaşayan bir sanatçının serüven eğrisini çizmeye yaramıyor mu?" (S. 212) Bu, yazarın hayatı ile eserindeki hayatlar arasında bir alışverişi düşündürür.

Abbas Attilâ İlhan'dır ve buna kuşku yoktur. Ömer Haybo, Mırç, Kamarot Hasan, Mehmed-Ali aslında Abbas'ın ya da daha doğru bir ifadeyle Attilâ İlhan'ın yaşamından edebî metnin aynasına yansımış görüntülerdir. Hayattan sanata yansımış izdüşümlerdir.

Yazar, "Yoksa sanat bir aksiyon estetiği midir?" sorusunun ardından, "Abbas'ı buradan bakarak okuyunuz." der. Öyleyse, Attilâ İlhan'ın hayatını olduğu gibi, bütün edebî birikimini besleyen/zenginleştiren ana kaynaklardan birinin "serüven zevki" olduğu söylenebilir. Şiirlerinde "serüven tutkusu" olarak ortaya çıkan izlek de kaynağını söz konusu yaşama biçiminden alır. Sanatı tanımlamak için kullanılan "aksiyon estetiği" söz grubu, hayatı serüven tarafıyla algılayan bir mizacın poetik tavrını yansıtır.

Şair/yazar çizdiği tabloya *Sisler Bulvarı* ve *Yağmur Kaçağı*'nın buğulu merceğinden bakmamızı da önerir. "Çünkü," der, "o kitapların şiirleri de aynı yıllarda, aynı ortamın şiirleridir." (S. 212) Dolayısıyla şiire vücut veren anlam ve içerik de şairin yaşadığı serüvenden ayrı düşünülemez.

2. "Önsöz Yerine" kaleme alınmış metinde, kitabın ikinci kısmının (Yâdel), birinci kısımdan (Sıla) önce yazıldığı kaydı vardır. Hayatın kronolojisi ile kitaptaki metinlerin kronolojisini

örtüştürmek böylece mümkün olabilecektir. Bir uyarıya daha kulak vermek gerekecektir: Olayları ve görünüşleri, dönemin şartları içinde değerlendirmek.

Attilâ İlhan'ın kendi cümlelerinden iz sürelim:

> "Bu kitapta anlatılan bazı yolculuklar, bugün de yolculuk sayılır mı, kuşkuluyum; o gün, çoğu serüvendi, okurken o gözlüğü kullanmak lazım; 'ahval-i hazıra' gözlüğünü." (S. 7)

Şair, henüz yirmili yaşlarında ve üslûp arayışı içinde bir gençtir. Ataç'ın devrik cümlelerini sevememiştir. "Yeni bir Türkçe nesir üslûbu" aramaktadır. Bu üslûp, Yaşar Nabi'yi etkilemiştir. Attilâ İlhan'ın "seyahatname" türünde yazdığı metinlere Varlık'ta yer vermekle kalmayıp mektup yazarak yeni yazılar istemiş olması bunun göstergesidir.

Attilâ İlhan, söz konusu yazılarda Dede Korkut'tan, Türk masallarından, halk hikâyelerinden devşirilmiş bir söz dizimi ve sözcük dağarcığıyla konuşmaktadır: "Az gider, uz gider" meselâ. "Gece gider, gündüz gider." Üstelik "yavuz gider."

"Yâdel"lere yolculuğun amacı bellidir. Fransa'da örgütlenmiş İlerici Jöntürkler Birliğine katılmak. "Dünyayı gezip görmek" biçiminde algılanmaya elverişli olsa da, asıl amaç budur. Nâzım için yurt dışında büyük bir kurtarma kampanyası tasarlanmaktadır. Yazar, yolculuk notlarının "gereğinden ve gerçeğinden fazla şahane serseri" görüntüsü verdiğinin farkındadır. Bunu açık yüreklilikle söyler.[2]

Abbas Yolcu'da yer alan yazıların başlıklarında halk şiirinden, türkülerden esinlenmeler, hatta iktibas düzeyinde alıntılarla karşılaşılır:

"Yürü Yiğit Yürü Yol İlen Yürü", "İşte Geldik Gidiyoruz", "Yürü Deli Hıylum Sen Binler Yaşa", "Eyyam Ola Yel Ese..." gibi.

Metin aralarına serpiştirilmiş türküler ve âşık tarzı şiir örnekleri de Attilâ İlhan'ın nesir dilini zenginleştiren öğelerdir:

"Çıktım yücesine seyran eyledim / Yâr ile gezdiğim iller perişan!" (S. 16)

"Uzanır da gider of, tren yolları" (S. 17)

"İşte geldik gidiyoruz - Şen olasın Halep şehri - Çok ekmeğin tuzun yedik - Helâl eyle Halep şehri" (S. 21)

"Yürü yiğit yürü yolundan kalma - Her yüze güleni dost olur sanma" (S. 25)

"Kalktı göç eyledi Avşar elleri - Ağır ağır giden iller bizimdir." (S. 25)

"Ankara Ankara güzel Ankara - Seni görmek ister her bahtı kara." (S. 43).

Şairin önünde Faruk Nafiz'in deyişiyle "yazılmamış/söylenmemiş bir destan gibi" Anadolu durmaktadır. "Anadolu da bir dünyadır" işte. Şair onun koynunda ekmeği öpmeyi, yalınayak gezmeyi ve ağlamayı öğrenmiştir. Kim bilir daha neler öğrenecektir. Coğrafyayı baştanbaşa kat ederken Anadolu'nun kalbiyle ve gözleriyle konuştuğunu ve yine kalbiyle ve gözleriyle dinlediğini keşfedecektir. Bunu yaparken, mekânın şiirini duyacak, hikâyesini okuyacaktır.

"Sıla" ve "Yâdel" bölümlerindeki adlandırmalarda da ilginç çağrışımlar dikkati çeker: "Bursa'nın Taşları Dedik", "Bakraç Koyu'nda Yatan Gemiler", "Yol Ver Bize Murat Dağı"; "Napoli İçinde Aynalı Çarşı" gibi. Her biri, türküleri çağrıştıran anlam zenginliğiyle bir metnin başlığı olur.

Attilâ İlhan, bir yandan dış dünyayı adımlarken bir yandan da içine doğru bir seyahat gerçekleştirir. Aslolan da bu iç seyahattir. Çünkü şiir, roman, senaryo gibi kalem ürünleri bu iç yaşantıdan doğacaktır.

Abbas Yolcu'da Attilâ İlhan, iyi bir gözlemci ve usta bir betimlemeci olmakla yetinmez, daha çok ve sıklıkla izlenimlerini aktarır. Mekâna ilişkin gözlem ve izlenimlerini iç yaşantılarıyla destekleyerek çeşitlendirir; dil, duygu ve kültür şölenine dönüştürür.

Attilâ İlhan, *Abbas Yolcu*'da Napoli, Marsilya, Lyon şehirlerinde yaşadıkları yanında ağırlıklı olarak Paris günlerini hikâye ederken, satır aralarından daima bir memleket özlemi sızar. Bir paragraf örneklemek gerekirse:

> "...Paris tenha ve işveli. Yatmadan evvel pencereden bakıyorum: Hilafsız karanlık. Bir yerlerde birisi ıslıkla bir türkü çalıyor. Camlar benek benek. Yukarda yabancı bulutlar. Gözlerimin arkasında ince bir duman: Ha burası İstanbul'dur, baştan çıkma işi boldur. Atina'nın üstünden gelip geçersin. Napoli'nin ufak tefek taşları. Marsilya'nın kadifeden kesesi. Gare de Lyon ve Paris. Anlı Paris, şanlı Paris! İhtiyar dünyanın ortası Paris!" (S. 128)

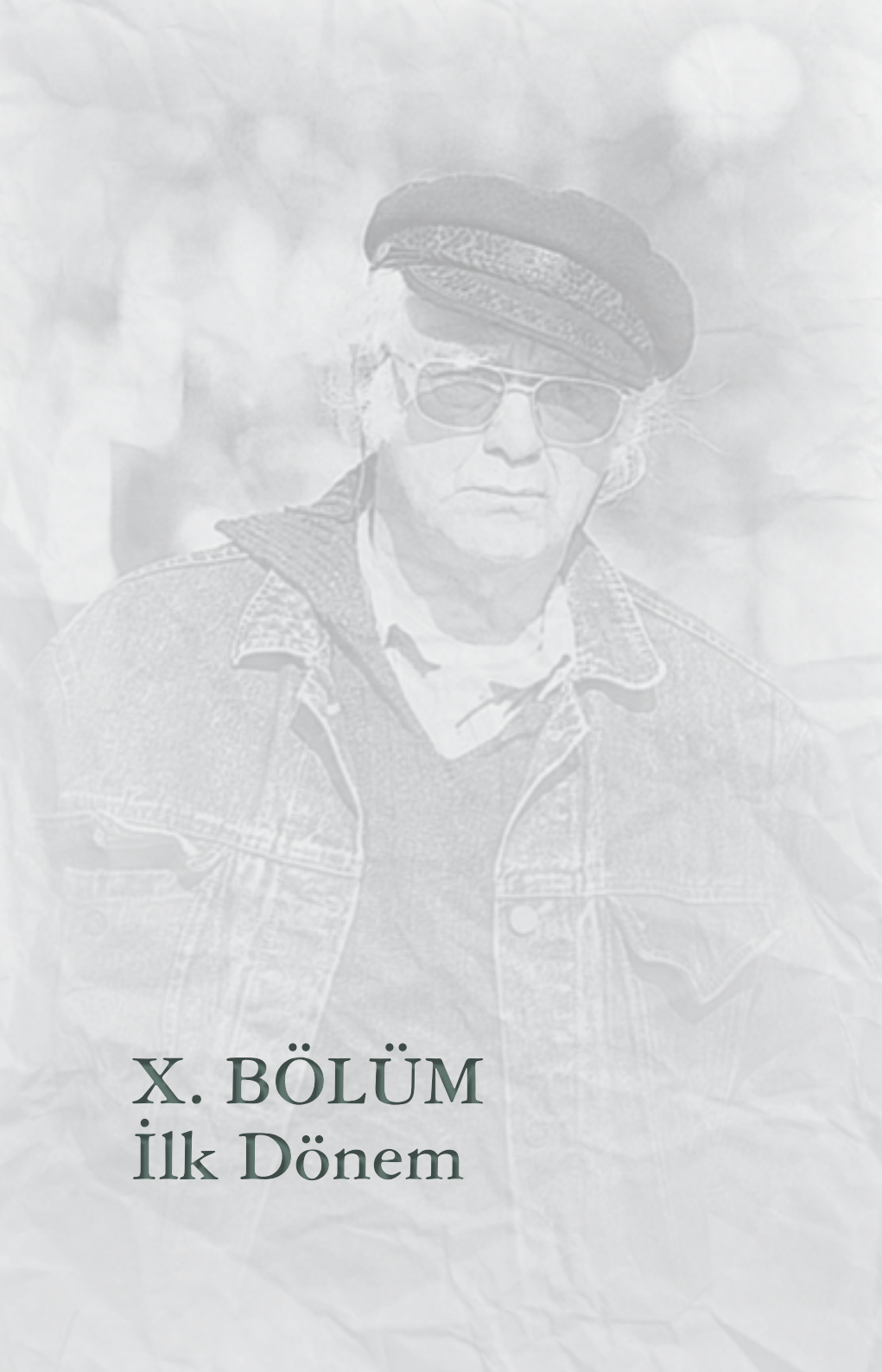
Yolcu Abbas, "Yâdel"lere giderken "Sıla"yı da yanında götürmüştür.

Notlar

1 Attilâ İlhan, *Abbas Yolcu*, 2. Basım, Bilgi Yayınevi, Ankara 1996, S. 212 (Yazıda verilen sayfa numaraları bu baskıya aittir.)

2 Benzer bir serüveni yüzyılın başında Yahya Kemal de yaşamış ve Paris'ten atının terkisinde tarih ve mekân bilinciyle dönmüştür. Attilâ İlhan ise "sosyal realizm" reçetesiyle





X. BÖLÜM
İlk Dönem

BALIKESİR'DEKİ YAZILARINDA ATTİLÂ İLHAN

İbrahim Oluklu

"Gazetesinde çıkan ilk yazısını görünce dünya başına yıkıldı. Derin bir ümitsizlik duydu. Büyük bir hayal kırıklığı...

Oysa ne güzel başlamıştı... Şefi onu çağırmış; demişti ki: "Kışa girerken şehrin yakacak sorununu bir araştır. Stoklara bak. Fiyatları tartış. Halka sor."

Hepsini yapmış, ondan sonra oturmuş, edebi inceliklerle dolu bir röportaj yazmıştı. Hâlbuki gazetede çıkana bak! Kısa, kalın, küt bir haber. Hepsi bu kadar. Ümitsizliğe düşmemesi mümkün mü?

Türkiye'de gazeteciliğe hevesli edebiyatçıların hemen hepsi, ben dâhil, bu hayal kırıklığına uğramıştır. Onun için merak ettim, araştırdım. Neden böyle oluyor?

Sebebi yaygın bir yanılgı. Her ikisi de yazı yazmaya dayandığı için, edebiyatçılıkla gazeteciliği aynı şey sayıyoruz. Öyle sanıyoruz. Aynı şey değildirler. Hatta karşıttırlar. Buna rağmen o zannın gelip tarihe ve somut bir tabana dayandığı da doğrudur. Neden mi? Bakın neden:

Türkiye'de Osmanlı'dan itibaren gazetecilik haber gazeteciliği değil fikir gazeteciliği olarak başlamıştır. O

yüzden gazetecilik tarihimizin büyük isimlerini saymak isterseniz edebiyat tarihimizin büyük isimlerini sayarsınız. Örnek çok: İşte Şinasi, işte Namık Kemal, işte Ahmet Mithat Efendi, işte Ahmet Rasim Bey... Daha yakınlara gelelim: Hüseyin Cahit Bey, Peyami Safa, Falih Rıfkı, Yakup Kadri... Bunlar aynı zamanda büyük edebiyatçılardır. Ömer'i yanıltan da bu olmuş. Belki beni de.

Peki, Ömer kim? Ömer aslında bir romanda yaşıyor. Gong vurdu. 1933 senesinde yayınlanmış. Ben kırk senesinde okudum. Karşıyaka'daki Kitapçı İhsan'dan kiralık olarak aldım. Beni o kadar allak bullak etti ki yazarın öteki kitaplarını okumaya heves ettim ve birçok geceler, birçok yüz paralar vererek öbür kitaplarını da okudum. Acımasız, sert ve çarpıcı bir gerçekçiliği vardı. Biraz natüralizme yaklaşan. Üslup yapmıyordu. Süs meraklısı değildi. Yazarı Reşat Enis.

İşin tuhafı, o da Ömer gibi gazeteciliğe hevesli bir edebiyatçı. İstanbul gazetelerinde bir süre çalıştıktan sonra taşra gazeteciliğine karar vermiş ve Adana'da Bugün gazetesini yönetiyormuş. Bir de rivayet var: Oraya topraksız köylünün halini incelemek için gittiği söyleniyor. Ondan bir roman çıkaracakmış. O romanı çıkardı. Adı da Toprak Kokusu'ydu ve dönemin totaliter yönetimi tarafından hemen toplatıldı.

Tesadüfe bakın ki 1942 sonbaharında biz Gavurdağları'ndaydık. Hani o sözünü ettiğim bulanık ve dumanlı Bahçe ilçesinde. Etrafı dağlık olduğu için güneş geç doğar, erken batar. Ben orada ne kadar yazarlık hevesiyle dolu olmalıyım ki hususi idareden ve belediyeden birtakım bilgiler ve rakamlar aldım. İlk izlenimlerimi de işin içine katarak Gavurdağları'ndan bir röportaj yazdım. Ve bu röportajı zarfa koyup kime gönderdim dersiniz? Bugün gazetesine ve Reşat Enis'e değil, ona cesaret edemiyordum. Bu yazıyı o sıralarda yeniden çıkmakta olan Yeni Adana gazetesine gönderdim.

Haftasına çıktı ve ben de Ömer'in uğradığı o büyük hayal kırıklığına uğradım. Çünkü iki sayfalık o koca röportaj otuz kırk satırlık bir haber hâline dönüştürülmüş.

"Bahçe, Güzel Bir Kasaba" başlığıyla; çok enayi bir başlık, altında imzamla yayınlandı. O kadar üzüldüm ve kırıldım ki bir daha o gazeteye hiçbir şey göndermedim. Yalnız bir gerçek

var: Ne kadar kırılmış, üzülmüş olursam olayım yayımlanmış ilk nesir yazım budur. Ve burada bugünkü yaygın bir yanlışı düzeltmiş olacağız. Sözlüklerde ve ansiklopedilerde "yayınlanmış ilk nesir yazısının 1 Ocak 1945 tarihli İstanbul dergisinde" olduğu söylenir. Yanlıştır. Kanıtı da işte buradadır. Bu kesik 1942 sonbaharında Yeni Adana'da çıkmış olan haberin kesiğidir. O zaman kesmiş ve bir antolojinin içerisine koymuştum. Çok yıllar sonra İzmir'deki kardeşim Cengiz İlhan kitapları karıştırırken bunu bulmuş ve çıkardı. Bana verdi.

Şimdi açıkça görülüyor ki benim gazeteciliğe başlayış tarihim 1942 sonbaharıdır. 1942 sonbaharında bu yazı yayınlanmış oldu ve yayınlanan bu yazıyla da ben ilk nesir yazımı yayınlamış oldum.

Fakat taşra gazeteciliğim burada kalmıyor. İki sene sonra Sındırgı'dayız. Sındırgı Balıkesir'de biliyorsunuz. Balıkesir'i de daha önceki ikametimden tanıyorum. Orada Türk Dili diye bir gazete çıkıyor. Hem de 1926'dan beri. Varır varmaz Sındırgı'ya, bu defa iki yılın da getirdiği tecrübeyle daha az edebi, daha çok makale, bir yazı yazıp bu gazeteye gönderiyorum. 29 Ekim 1944'te çıkıyor. Yazı bir yıl kadar sürecek bir Balıkesir gazeteciliği dönemini açıyor. Siyasî yazmıyorum, çünkü tahsilimi Danıştay kararıyla elde ettiğim için tekrar kaybetmek istemiyorum. Daha çok sanat konularını ve özellikle şiir konusunu işliyorum, ama diyalektik olarak. Yani şöyle: Eski şiire karşı yeni şiiri savunuyorum; yeni şiirin içinde de yönetimin kolladığı Garipçiler'e karşı yönetimin ezdiği toplumcu gerçekçileri savunuyorum. Ama bu kadarı yetti. Yörede ne kadar eleştirmen veya buna heveslenen insan varsa hepsi ayağa kalktılar ve benim üzerime geldiler. Ruhi Naci, Hamit Altay, İ. Hakkı Akay. Daha birileri... Çok fena üstüme geliyorlardı. Ben de onlardan aşağı kalmadım ve kızılca kıyamet koptu. Uzunca bir süre büyük bir tartışma yaşadık. İşin en güzel yanı şurasıydı: Muarızlarım aşağı yukarı hayata atılmış, iş güç sahibi adamlardı. Bense 19 yaşındaydım ve lise ikinci sınıfta okuyordum.

Bu münazara böyle sürüp gidecekti. Fakat Türk Dili gazetesinin muarızlarımı gizlice desteklediğini, hatta özendirdiğini, hissettiğim için onlara kırıldım ve Balıkesir'de çıkmakta olan başka bir gazeteye yazmaya karar verdim. Bu gazetenin adı

Balıkesir Postası'ydı. Daha genç bir kadroyla çıkıyordu ve başında Sıtkı Yırcalı vardı. Sıtkı Yırcalı'yı tanıyorum. Esat Adil ve Sıtkı Yırcalı iki Balıkesirli genç. Yüksek tahsillerini Brüksel'de yapmışlar. Oradayken Vander Verldi'nin İşçi Partisi'ne ve sosyalist fikirlere yakınlık duymuşlar. Esat Adil o sıralarda Tan gazetesinde Adiloğlu ismiyle yazıyordu. Sıtkı Yırcalı da Balıkesir Postası'nda Sungur Tekin imzasıyla yazıyor. Bunları içeren bir mektup yazarak bir yazı koydum zarfın içerisine, Balıkesir Postası'na gönderdim. Yazımdan önce ilginç bir şey oldu. Sıtkı Bey'in bir yazısı çıktı. Bu yazı basında benim hakkımda ilk değerlendirme yazısıdır. Onun için size bazı kısımlarını okumak istiyorum: "Türk Dili'nde sanat üzerine yazan Attilâ İlhan var. Onun şiir hakkında yazdıklarının hoşa gitmemesi mümkün mü? Bilhassa güzel sanatların kökünü halkın ıstırap ve sevinçlerine dayanan anlamın doğruluğunu kim inkâr eder? Sanatın cemiyetle münasebeti bakımından ileri sürdüğü prensiplerde de tam bir anlayış beraberliğimiz olacağını düşünüyordum. Bu düşüncemi şuracıkta yazmayı tasarlamıştım. Fırsat düşmedi. Fakat elime gazeteye gelen yazısını ve küçük notunu verdiler."

Devam ediyor bu yazı. Arkadan benim yazdıklarım da çıkmaya başladı ve 13 Eylül 1945'e kadar oradaki taşra gazeteciliğim sürdü. Fakat bitmedi. Oradan sonra 1950 ve 60'ta da İzmir'de, 70'te Ankara'da bu gazeteciliğimi sürdürdüm.

O hâlde, 20 yıldan 25 yıldan beri İstanbul gazetelerinde yazmama rağmen aslında ben bir taşra gazetecisiyim ve bununla iftihar ediyorum. Nedenini anlatmak da çok kolay:

Biliyorsunuz, İstanbul gazetelerinin sicili Milli Kurtuluş Savaşı'nda çok iyi değildir. İkdam ve Akşam hariç hemen hepsi ya Amerikan mandası istiyordu, ya İngiliz himayesi. Buna mukabil taşra gazeteleri başından itibaren Balıkesir ve Alaşehir kongrelerini, Erzurum ve Sivas kongrelerini desteklemişler, Müdafaa-i Hukuk'un yanında olmuşlar, Gazi'nin arkasında bulunmuşlardır. Hatta emperyalizmin kuklası Yunanlılar İzmir'e çıkmaya kalktıkları zaman bayraktarın alnına kurşunu yerleştiren de Hukuk-u Beşer gazetesinin sermuharririydi. Taşrada bir gazeteci. Böylelikle silahlı direnişi başlatmış oldu emperyalizme karşı.

> O hâlde, taşralı gazeteciler pek tekin değildir. Onlarla oynamaya gelmez. Çünkü hamurları Müdafaa-i Hukuk'un teknesinde yoğrulmuştur. Göbekleri Hasan Tahsin diye kesilmiştir."[1]

Attilâ İlhan bunları söylemiş olsa da, kendisiyle ilgili kaynaklarda, ilk düzyazısının nerede yayınlandığı konusu her nasılsa düzeltilmiş değil. Hâlâ "ilk düzyazı denemeleri İstanbul dergisinde" gibi bir yanlış sürüp gitmektedir. Ne yazık ki bu yanlışı Attilâ İlhan'ın yeni yayıncısı Türkiye İş Bankası da düzeltmiş değil. Dahası Attilâ İlhan'ın kitaplığına girmiş ve bu yazının yazılmasına da bir anlamda neden olmuş *Tarih Öncesi Yazıları*[2] adlı kitap var ortada. Nedendir bilinmez böyle bir kitabın varlığına da değinilmemektedir.

Oysa Attilâ İlhan'ın ilk düzyazısı *İstanbul* (Ocak 1945) dergisinde değil, Balıkesir'de yayımlanan *Türk Dili*[3] gazetesinin 29 Ekim 1944 tarihli sayısında basılıyor. Attilâ İlhan, *Yeni Adana* gazetesinde yer alan ürününe "haber" diyor. Kendisi "röportaj" yazıyor, ama gazete bu ürünü bir "haber"e dönüştürerek yayımlıyor. Buna karşılık Balıkesir'de basılan yazı, "Kültürümüz Üzerine Düşünceler" üst başlığıyla ve "Kültür Bütünlüğü" adıyla çıkıyor. Yani burada bir "haber" değil, bir "düzyazı" söz konusu. Üstelik bu "yazı"nın devamını 26 yazı daha yazarak getiriyor Attilâ İlhan Balıkesir'de.

Bunları belirttikten sonra, Balıkesir'de *Türk Dili* ve *Balıkesir Postası*[4] gazetelerinde çıkan yazılarına geçebiliriz Attilâ İlhan'ın.

1940'lı yıllar... İkinci Dünya Savaşı insanlığı kasıp kavuruyor. Ama Balıkesir, bütün zorlukların ortasında, Attilâ İlhan'ın deyişiyle söylemek gerekirse: "Türkiye'nin kültür merkezlerinden biridir." Halkevi, Halkevi'nin dergisi *Kaynak*[5], *Türk Dili* ve *Balıkesir Postası* gazeteleri; adı geçen yayın organlarında ürünleri yayımlanan Esat Adil Müstecaplıoğlu, Abdülbaki Gölpınarlı, Mustafa Seyit Sutüven, Orhan Murat Arıburnu, Hasan Basri Çantay, Osman Attilâ, Edip Cansever, Sıtkı Yırcalı, Bülent Ece-

vit, Mehmet Başaran, Sabri Altınel, Suat Taşer, Halil Soyuer, Arif Hikmet Par, Ercüment Uçarı, Nahit Ulvi Akgün, Cengiz Tuncer, Tarık Dursun K., Rasim Adasal, Elif Naci, İsmet Kür gibi adlar Balıkesir'in "kültür merkezi" olma konumuna güç katmaktadırlar o yıllarda.

Tartışmacı Attilâ İlhan

Adları anılan yazarlar arasında, Attilâ İlhan'ın yazdıkları bazı açılardan öne çıkmaktadır. Sözgelimi genelde sanat kuramı, özelde şiir üzerine yapılan tartışmaların en derinliklisini ve ateşlisini Attilâ İlhan yürütmektedir. Hem öyle yürütmektedir ki üç koldan birden... Aynı yıllar içinde bir yandan *Türk Dili* ve *Balıkesir Postası* gazetelerinde tartışmalar yapan İlhan, bir yandan da İstanbul'daki tartışmalara katılmaktadır. Daha sonra Avni Dökmeci'nin Ankara'da çıkardığı *Kaynak* dergisinde de yapmıştır benzer tartışmaları. Tartışmalarındaki çözümleyici yaklaşımı, daha o yaşında yerine oturtmuş durumda Attilâ İlhan:

> "Şiir üzerine, bilhassa genç Türk şiiri üzerine çok laf edildi. Alışılmış yaveleri dinlemekten zevk ölçüleri ayarını kaybetmiş kimseler, ait oldukları ve büyük bir dehşetle çökmekte olduğunu gördükleri eski devrin ömrünü biraz daha olsun uzatabilmek için kıyameti kopardılar: 'Vezinsiz, kafiyesiz şiir olur mu?' teranesini tekrarlıya tekrarlıya ağızları yalama oldu. Buna rağmen vezinli; kafiyeli; üstelik kavuklu, sarıklı Arapça konuşan, Acemce rüya gören kodaman şairlerin geçmişin tozu dumanı arasında gözden nihan olduğunu, bundan on beş sene önce parmak hesabiyle milli şiir talim edenlerin okul kitaplarında unutulduğunu korkuyla gördüler. Bu, normal bir başlangıcın sonucudur.
>
> Türk şiiri ayağını yere bastığı, avuçlarının mübarek kirini kara toprağa sildiği gün; bütün heybetiyle kendini gösterecektir. Verdiği bunca şiirde hâlâ teşrin yapraklarından bahseden şair; İkinci Cihan Harbi'nin ortasında kara ekmek yiyen Türk cemiyetinin ne kadar dışındadır. O, hazım rehaveti içinde sonbahara, serviliklere dair mısralar gevelerken; dört yanı yangın-

larla kuşatılmış memlekette; güneşin yaşatıcı kuvvetiyle büyümüş nice delikanlılar tifüsten, nice analar babalar depremden ölüyordu. Yirminci asrın şairi; cemiyetinin kalitesini görüp, veremez; cemiyetin nabzının nerede ve nasıl vurduğunu bilmezse onun verdikleri şiir değil; avcı önünde kafasını kuma gömen deve kuşu misali uyumak istiyenlere ninnidir. Bu yurt uyumak yüzünden çok acı, meşakkat çekti. Eğer istibdat Fikret'i susturmasaydı, herhâlde vaziyet daha başka türlü olacaktı. Şiir, cemiyetin olduğu zaman şiirdir. Bulutlardan, mehtaptan, kadın bacaklarından bahsetmeğe gelince onun maddeten ve manen muazzam olan şairlere bırakıyoruz.

Şimdi şiirimiz birkaç yol üzerinde yürümektedir. Bir kısım genç şairimiz; vezin ve kafiye sanatını, bu saltanatın sultanlarının başına yıkmış; konuşma dilinin imkânlarından faydalanarak şiirler veriyorlar. Bu şairlere zaman zaman bir sosyal endişe arız oluyorsa da umumi karakteri yıkıcılıktır. Lakin bu yıkıcılık geriye, eskiye tercih edilmiştir. Onlar insanı tanıyor, onun şaşkınlığını, aşkını, merakını olduğu gibi, külfetsizce veriyor. Yüksek laf etmek merakıyle hiç birisi saçmalamıyor.

Diğer bir kısım şairler gerçekçidir. Cemiyetin realitesini, eskiyi yıkmak; istiyen yeni ile statükoyu muhafaza etmek istiyen eskinin mücadelesini, kuvvetle müşahade eder. Hepsi sosyal tezler üzerinde çalışır, içtimai yaraları deşen, eksiklerimizi, artıklarımızı gösteren şiirler verirler. Onlar da insanı kavramış, onun en çok sevilecek, en çok dinlenecek, öğrenilecek varlık olduğunu kabul etmiştir. İçlerinde şimdiden kuvvetli, diri hayatiyet dolu eserler verenleri vardır.

Üçüncü kısma gelince: artık burada her şeyden önce şairin kendi alemi, kendi şehri vardır. Cemiyet ve gerçekler bu şahsın objektifinden geçerek eserlerine akseder. Şair bazen hayalperest bazen mistiktir. Lakin dünya, insanlar, hayat onun üzerinde de müessirdir.

Şöyle toplayabiliriz: Genç Türk şiiri, şu kadar asırlık eski şiirin yapamadığı şeyi yapmış, insanı baş konu olarak almış, onun cemiyet içinde, sosyal ve ekonomik faktörlerin etkisi altında duçar olduğu felaketleri, düştüğü vaziyetleri inceleyip vermeğe çalışmıştır. Genç şair ileri düşünüşlü, dünya görüşü müspet, hakikatleri kavramış insandır. Salyalı bir ihtiyar gibi ölümü öz-

lemez. Ne kadar acı, ne kadar korkunç, ne kadar tehlikeli olursa olsun hakikatleri sıcak bir somun gibi bağrına basar. Şiirin şiir olması için muhakkak kalıplara dökülmesine, ezilip bükülmesine lüzum görmez. O insanların ve cemiyetlerin mukadderatlarını tayin eden sosyal olaylar içinde kendi kendini inşa eder; ve Bielinski'nin dediği gibi cemiyetin hakikatini eserlerinde yeniden yaratır."[6]

Attilâ İlhan "tarih öncem" dediği bu yazıları yayımlatmaya başladığında 19 yaşındadır. Yazarlık serüveni boyunca dünyanın ve Türkiye'nin içinde bulunduğu hiçbir soruna yabancı kalmayan İlhan, *Balıkesir Postası* gazetesinin 29 Ağustos 1945 günlü nüshasında yer alan "Sevgilime Mektuplar"da, İkini Dünya Savaşı'nı düşünerek şöyle demektedir:

"Bu harp sevgilim düzenin çatlaklığını ayan etti. Bu çatlak bir zamanlar "yeni nizam" ambalajile, birkaç şaşı gazeteci tarafından bu yurda sokulmak istenmişti. Yeni nizam masalının ne kadar eski olduğu cümlemize malum oldu. Bundan ötesi, daima daha iyiye, daima daha güzele, daima daha doğruya ve bütün bunların anası olan halka doğru bir yükseliş olmalıdır. Zaferi halklar kazandı. Barışı onlar sağlamalıdır." [7]

Attilâ İlhan, kültürel evrenimizin "küreselleşme" ve "yükselen değerler" sözleriyle çalkalandığı dönemde de ortalığın tozu dumanı içinde şunları yazar:

"Yükselen değerler, filan, hikâye bunlar! 'Sistem' (Batı), askeri gücünü ve uluslararası kuruluşları kullanarak Türkiye'de de kendi işine gelen politikaları 'küreselleşme', 'değişim', 'yükselen değerler' gibi kamuflajlar altında yutturmaya çalışıyor.

Kimileri ufuklarının darlığından, saflığından ya da düpedüz cahilliğinden; kimileri ise 'malı götürmek', kısa yoldan 'köşe dönmek' için en uygun yolun bu olduğuna inandıklarından ondan yana çıkıyor; ortalığı toz dumana boğarak, bunların bayraktarlığını yapıyorlar.

Çok şaşırıyorum: Türk halkı, toz dumanın arkasında, 'yükselen değerler'in değil; bunları kullanmaya çalışan, bazı 'yükselen hıyarlar'ın bulunduğunu görmez mi sanıyorlar." [8]

Düşünce Adamı Attilâ İlhan

Attilâ İlhan'ın özellikle 70'li yaşlarındayken üzerinde durulan düşünce adamı[9] kimliği, daha çok gençken, Balıkesir'de yayımlanan *Türk Dili* ve *Balıkesir Postası* gazetelerinde yazdığı 'gençlik yazıları'nda da çıkmaktadır karşımıza. Edebiyatımızda özellikle şair ve romancı kimlikleriyle bilinen İlhan, son yıllardaki yazılarıyla düşünce adamı niteliğini daha bir öne geçirmiş görünmektedir.

> "Bir gün önüme allı yeşilli bir halı serip "Dünya" dediler sevgilim. Baktım da: "Bu dünya ne dünyadır?" diye düşündüm. Sahiden ne dünyadır bu dünya: New-York'ta tekniğin tabiata meydan okuyan devleri şahlanıyor. Hindistan'da-Raçputana veya sakurtala olabilir. Racanın sarayında binbir gece masalları yaşanıyordu. İtalya'da uzun favorili artistler aç geziyor; Britanya adasının herhangi bir şatosunda herhangi bir İngiliz lordu arpacı kumrusu gibi düşünüyordu. Toprağın üzeri çeşit çeşit abidelerle süslenmiş, yaşarken burnuna gülünen, istihfaf edilen insanların, öldükten sonra "Büyük adam" diye anıtları dikilmiş; müzeler, sergiler tanzim olunmuş; limanlar inşa edilmişti. Büyük şehirler, asfalt yollar, elektrikli trenler vardı. Zaman zaman sivri akıllının biri çıkıyor hakikatı buldum diye kendisi gibi bir sürü yardakçıyı seçkin bir zümre menfaatine maceralara sürüklüyordu. O zaman ajanlar, dolup taşıyor, gazetelerin keyfi geliyor, insanların yaşaması gayri tabii bir hale geliyordu. Buna rağmen dünya güzeldi sevgilim. Kocaman, transatlantikler bir kıyıdan diğerine, renk, müzik ve ışık taşır, olimpiyatlar olur, bir gümüş madalyanın uğruna düzinelerce genç uykuları başlarına sıçramış gibi koşar ha koşardı.
>
> Böyle olduğu, çiçekler açtığı, kuşlar uçtuğu hâlde bu âlemde bir düzensizlik var deniyordu sevgilim. Asırlardan beri âlim, çok akıllı, dahi denilen adamlar dünyanın temellerini gözden geçirmiş, çatlağı, noksanı yahut fazlayı arayıp durmuşlar; insanoğluna-kiloyla satsan biz gibi fakirleri iki dünyada da rahat ettirecek kadar çok, kâğıtlar dolusu yazılar yazmışlardı. Bunların her birisi asıl sakatlığı kendisinin bulduğunu, eğer insanlar kendi sözlerine inanırlarsa ortalığın gül gülistan olaca-

ğını iddia etmişlerdi. Bu çelebiler böyle bağırıp çağıra dursun zaman zaman yukarıda söylediğim cinsten sivri akıllılar eksik olmamış, dünyayı yutmağa kalkışmış, hazmı bati gelmiş öğüre öğüre bir hâl olmuş, keyfiyet böyleymiş sevgilim. Çünkü insanların hayatına hükmeden o gözle görülür, elle tutulur gerçekleri bunlar görmezlikten gelmiş. Halkı bir sürü, hürriyeti masal, adaleti efsane sanmışlar. İşlerine böyle geliyormuş. O sakallı âlimlerin bir kısmı da "gün bugündür yarına Allah kerim" sözüne uyarak bu gibi cellâtların zulümlerini doğru gösterme yolunu tutmuş, ilmi efendilerine uydurmağa, tarihi onlara yaptırmağa kalkmışlar. Hâlbuki tarihin yolu muayyenmiş ve bu yolu gören âlimler her zaman tebcil edilmeğe hak kazanmışlar; bu yol, kitlenin her ferdine ayni hak ve hürriyeti tanıyan; milletlerin yekdiğerine olduğu kadar insanların da yekdiğerine hâkim olmasını kabul etmeyen demokrasi yoluymuş." [10]

Attilâ İlhan'daki düşünce adamı kimliğinin temelinde bu yazıların olmasının şöyle bir nedeni var: İlhan dikey olarak kendi içinde düşünsel tutarlılığını sürdürürken, yatay olarak da aktığı yatağı durmaksızın genişletmiştir. Şu yargılara daha 19 yaşındayken varmıştır bu nedenle:

"Yazmayı bir hastalık gibi düşünürsek, bu hastalığın ilk arazı okumaktır. Önce okunur. Uzun uzun okunur ve hayran kalınır. Arzuların, ihtirasların, kederlerin, sevinçlerin muazzam dairesi içinde, yaşamak için didinen insanoğlunun maceralarından, her kitapta yeni resimler, yeni bölümler, yeni istikametler keşfedilir. Hasta, bu devrin sonunda hepsini tanır gibi olduğu, fakat hiç birini tanımadığı gülen, ağlayan, mütekallis, korkunç çehrelerle çevrilmiştir." [11]

Araştırmacı Attilâ İlhan

Attilâ İlhan, daha ilk yazılarından başlayarak, salt bir düşünceyi değil, bu düşünceye can ve kan veren yapıtları okuyor, o yapıtları ortaya koyan edebiyatçıları savunuyor. Hem de şöyle bir dönemde:

"1949'lı ve 50'li yıllar... Çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmak ve hatta bu düzeyi aşmak iddiası güden asker-sivil bürokrat

iktidarın; özgürce bilgilenmeyi, düşünmeyi, hayal kurmayı, bir başka yaşam özlemeyi kesinlikle engellediği yıllar... Belli birtakım olayların ve sözcüklerin ağza alınmasının olanaksız ya da hapse atılmanız için yeterli olduğu yıllar... Başka bir deyişle, insan varlığının, bir şablona göre kesilip biçilerek çok küçük bir ölçekte yeniden üretilmeye çalışıldığı yıllar... Kısacası özgürlüğün kim bilir kaçıncı kez katledildiği yıllar..." [12]

Attilâ İlhan, işte böyle bir dönemde araştırmacı kimliğiyle ulaşabildiği bütün yapıtları okur ve okuduklarını da yazdıklarına yansıtır. 1942 yılında Adana'nın Bahçe ilçesinde bulunan Attilâ İlhan'ın Adana'da çıkan gazetelerden haberdar olmasını başka nasıl anlayabiliriz? Yine aynı Attilâ İlhan Balıkesir'e gelince de yerel gazetelere ulaşıyor, oralarda yazıyor. Kendisi şöyle dile getiriyor bu araştırmacı yanını:

"Tesadüfe bakın ki 1942 sonbaharında biz Gavurdağları'ndaydık. Hani o sözünü ettiğim bulanık ve dumanlı Bahçe ilçesinde. Etrafı dağlık olduğu için güneş geç doğar, erken batar. Ben orada ne kadar yazarlık hevesiyle dolu olmalıyım ki hususi idareden ve belediyeden birtakım bilgiler ve rakamlar aldım. İlk izlenimlerimi de işin içine katarak Gavurdağları'ndan bir röportaj yazdım.

Okumadın mı? Ticaret odası temsilcileri hayatı ucuzlatmak için Nasrettin Hocavari çarelere başvuruyorlar: Şu kadar insan günde şu kadar ekmek yemezse ne kadar tasarruf edilir filan diye bir şeyler işitip gülüyoruz."

derken de Attilâ İlhan'ın Ticaret Odasının yayınlarını takip ettiğini de anlıyoruz.

Edebiyatçı Attilâ İlhan

Attilâ İlhan'ın "gençlik yazıları"nda ortaya çıkan en önemli yanı edebiyatçılığıdır. "Geceleyin Rüya Görürüz" adlı hikâye o nedenle çok önemli bir üründür. 1945 yılında yayımlanan bu hikâye onun ilk hikâyesidir. Aynı hikâye, o yıllarda Sungur Tekin takma adıyla Balıkesir'de yazan Sıtkı Yırcalı'ya ithaf edilmiştir. Attilâ İlhan hikâyenin girişinde "S.T.'ye" diyerek Sun-

gur Tekin'in kısaltılmış biçimini kullanmıştır. Bilindiği gibi bu hikâye *Yengecin Kıskacı*[13] adlı kitapta da yer almıştır.

Attilâ İlhan, "gençlik yazıları"nda öncelikle şiir üzerinde durur. Garipçilere destek olur. Orhan Veli'nin şiiri üzerine bir de inceleme yazar. Fedailer Mangası dediği 40 kuşağının toplumcu şairlerine bir bir değinir. Onlardan alıntılar yapar. Böylece toplumcu bir edebiyattan yana olduğunu gösterir. Kerime Nadir'den, Esat Mahmut Karakurt'tan uzak durur; Kemal Bilbaşar, Sait Faik, Reşat Enis gibi yazarları sevgilisine olumlu örnekler olarak anlatır. Daha o zaman şiirimiz üzerine şu çözümlemeyi yapar:

> "(...) Şiirde mana-ahenk esaslı rol oynar. Bir şiirin bize anlatmak istedikleri, bahsettikleri ne kadar realistse şair o kadar kıymetlidir. Serbest Nâzımda mana, gerek heceyle, gerek aruzla yazılmış şiirlerden daha çoktur. Çünkü geçen yazımızda da söylediğimiz gibi vezin ve kafiye kaygısı yoktur. Bu sayede şair hece eksik geldi diye mısraya bir 'bu, şu' koyup koyup vezni tamamlamak; aruza uymadı diye 'Nâz'ı 'Naz' yapmak ve kaldırıp yerine başka bir kelime koymak mecburiyetinde değildir. O içinden geleni en güzel bir şekilde dile getirmeğe çalışarak, cümleleri, kelimeleri parçalamadan yazıverir. (...)
>
> Malum olduğu üzere bir yazıya şiir diyebilmemiz için evvela onun içimizde bir güzellik heyecanı uyandırmasını bekleriz. Ahenk yazının bu işi yapıp, şiir sıfatını kazandırmasında büyük rol oynar.
>
> Fakat ahenk geri kalanların ileri sürdüğü gibi yalnız vezin ve kafiyenin birleşmesinden ileri gelmez. Onlar şairin ahengi temin edebilmesi için bir yol gösterici, bir kolaylıktır. Nitekim şairim diye ileri atılan nice kimseler ellerine aldıkları vezini de kafiyeyi de berbat edip, iki tane tatsız kuru satır yazmaktan başka iş görememektedirler. Vezin ve kafiye kullandı diye bunlara şair diyebilir miyiz? Diğer tarafta şair ne vezin kullanır ne kafiye, fakat eserinde pek ala ahenge rastlayabiliriz. İşte bu kıtaya bakın ne vezin var ne kafiye; ama ahengi yoktur diye de kimse iddia edemez.
>
> ...

Binsem bir vapura da açılsam
Beşiktaş mı olur Ortaköy mü olur
Kadıköy baştan başa çocukluğum
Kuzguncuğu içim götürmüyor

...

Heceye ve aruza uydurmadı diye bunları yazan Oktay Rifat şair değil midir mi diyelim?..." [14]

Ondaki edebiyatçı yanı anlayabilmek için şu okuyacağınız yazı iyi bir örnek olacaktır:

"Bayram geldi geçti sevgilim. Ve ben çocukluğumun bayramlarını hatırlıyorum. Gözlerimin önünde arife günlerinin neşeli telaşı, bayram yerlerinin rengarenk kalabalığı; evvelce seyredilmiş bir filmin berraklığı azalmış, rengi solmuş hayalleri hâlinde belirip kayboluyor. O zamanlar bayram kışa gelirdi: Çiseleyen yağmurun melankolisi büyüklere, tuhaf, sözle anlatılmaz bir hüzün verir, onları uzun uzun daldırırdı. Nedense gülmezler, düşünmezlerdi. Bense küçücük aklımla uğraşır durur, onların bayram günü niçin sevinmediğini bulmaya çalışır, tabii bir türlü bulamazdım. Düşünecek ne vardı? Yarın bayramdı ve bayram demek gülmek, eğlenmek demekti. İnsan temiz temiz giyinir, köşebaşına kurulur da sonra eşeğini yitirmiş Darendeliler gibi kös kös düşünür müydü? Ne vardı sanki? Yoksa şeker alacak, dönme dolaba binecek paraları mı yoktu?

Derken sevgilim bayramlar gelip geçti, geçip geldi. Büyüdüm. Ve işin tuhafı şimdi bayram geldi mi ben de gülecek, eğlenecek yerde nedense düşünüyorum. Bu bir ve üç günlük yapma sevinç, yapma ferahlık beni eğlendirmiyor. Cebimde şeker alacak, cambaza gidecek param olduğu hâlde bir yere gidemiyorum. Nereye gidebilirim? Sinemalar ultra modern kılıklı, solucan bıyıklı, mantar ayakkabılı züppelerin – haydi yeni terimle söyleyeyim- tekelindedir. Tiyatroya gitsem, zavallı aktörlerin üç kişi karşısında ciddiyetle lengeran veziri oynamalarına içim dayanamıyor. Bayram yerlerinin eski tadı kalmadı. Kalmış olsa bile çocuklar bana güler. Hem sevgilim, hepsinden mühimi kafamızda kocaman bir yarın istifhamı kıvrılıp dururken nereye gidebilirim? Cebimde cambaz parası var ama bu parayla ekmek almak zorundayım. Hayat hâlâ pahalı. (...)

Amma ne yapalım? Gavurdağlıların dediği gibi: 'Ağlayak da gözden; dövünek de dizden mi olak?' Sen merak etme. Her şeye rağmen bayramı kendimize göre karşılarız. Sana üstünde telli pullu gelin resimleri olan bir tebrik kartı gönderirim. Sen de bana cevap verirsin. Sonra çok mühim bir iş yapıyormuş gibi fevkalade ciddi bir yüzle insanı tebrik eden dostlarla afiyetimize iki lokum yeriz, iki gün Bayram gazetesi okuruz. Yakamıza rozet takarlar, yardım kutusuna İstanbullu tüccar efendiler gibi düğme, yahut geçmez birer on paralık atarız, olur biter. Hatta şeker ucuzladı diye birkaç kilo demek lafın gidişi Sait Faik'in kulakları çınlasın, şerefine gövdeye indirebiliriz. Esasen bu dünya güzeldir sevgilim. Sana her zaman söylemem mi? Otomobilli beyleri, silindir şapkalı diplomatları, saçları ve gözleri boyalı, günde üç beş paket gelincik sigarası içen kibar hanımefendileri vardır. Sonra efendime söyleyeyim. Balolar olur, danslar olur, evlenilir, boşanılır; Avrupa seyahatleri tertip edilir, kumar masaları başında sabahlanır; memlekette her şey yolunda gidiyormuş gibi, havaiyatla uğraşan birtakım mecmualar, gazeteler çıkar. Bütün bunlar dünyanın güzelliğini her şeyin iyi olduğunu ispat etmez mi? Amma sen zeytinyağı yemeye yemeye yürürken kemiklerin gıcırdamaya başlamış. Ne zararı var? Otur keyfine bak. Rıfat Ilgaz'ın dediği gibi:

Bu değirmen dönüyor ya,
Sorma nerden geldiğini suyunun."[15]

Sonuç Yerine

Bütün bunlardan şunu çıkarmak mümkün: Attilâ İlhan, bir yazar olarak daha ilk yazısından başlayarak bir iç tutarlılık sergilemiş, bu tutarlılığı ölünceye dek sürdürmüştür. O nedenle, Attilâ İlhan'ı Balıkesir'de yazdıklarıyla bir kez daha rahmetle anmak gerekiyor.

Toprağın bol olsun Sevgili Usta!

Notlar

1 Attilâ İlhan'ın 19.09.1995 günü TV2'de "Gündemde Sanat Var" programı içinde yaptığı söyleşi.

2 *Tarih Öncesi Yazıları*, Hazırlayan: İbrahim Oluklu, Jaycees Balıkesir Genç Müteşebbisler Derneği Yayını, 1998.

3 16 Mayıs 1926'dan başlayıp 11 Nisan 1967'ye kadar Balıkesir'de yayımlanan yerel günlük bir gazete.

4 1 Ocak 1943'den 12 Ekim 1968'e kadar Balıkesir'de yayımlanan yerel günlük bir gazete.

5 *Balıkesir Halkevi* dergisi. 19 Şubat 1933'te yayın yaşamına başlıyor. 1946'ya kadar düzenli olarak çıkıyor. Yayınına bir süre ara verdikten sonra 1948'den başlayarak "Yeni Seri" ibaresiyle yayınını yine aylık olarak sürdürüyor. 1 Ekim 1956'dan ve 1 Temmuz 1967'den başlayarak "Yeni Kaynak" ve "Yeni Kaynak 2" adlarıyla iki kez daha giriyor yayın yaşamına.

6 Şiir Üzerine Deneme, *Tarih Öncesi Yazıları*, Hazırlayan: İbrahim Oluklu, Jaycees Balıkesir Genç Müteşebbisler Derneği Yayını, 1998.

7 Sevgilime Mektuplar, *Tarih Öncesi Yazıları*, Hazırlayan: İbrahim Oluklu, Jaycees Balıkesir Genç Müteşebbisler Derneği Yayını, 1998.

8 *Hangi Edebiyat?,* Bilgi Yayınevi, Ocak 1995, S.162.

9 Bir Attilâ İlhan Klasiği, Ahmet Cemal, *Cumhuriyet*, 12 Ağustos 1999.

10 Sevgilime Mektuplar, *Tarih Öncesi Yazıları*, Hazırlayan: İbrahim Oluklu, Jaycees Balıkesir Genç Müteşebbisler Derneği Yayını, 1998.

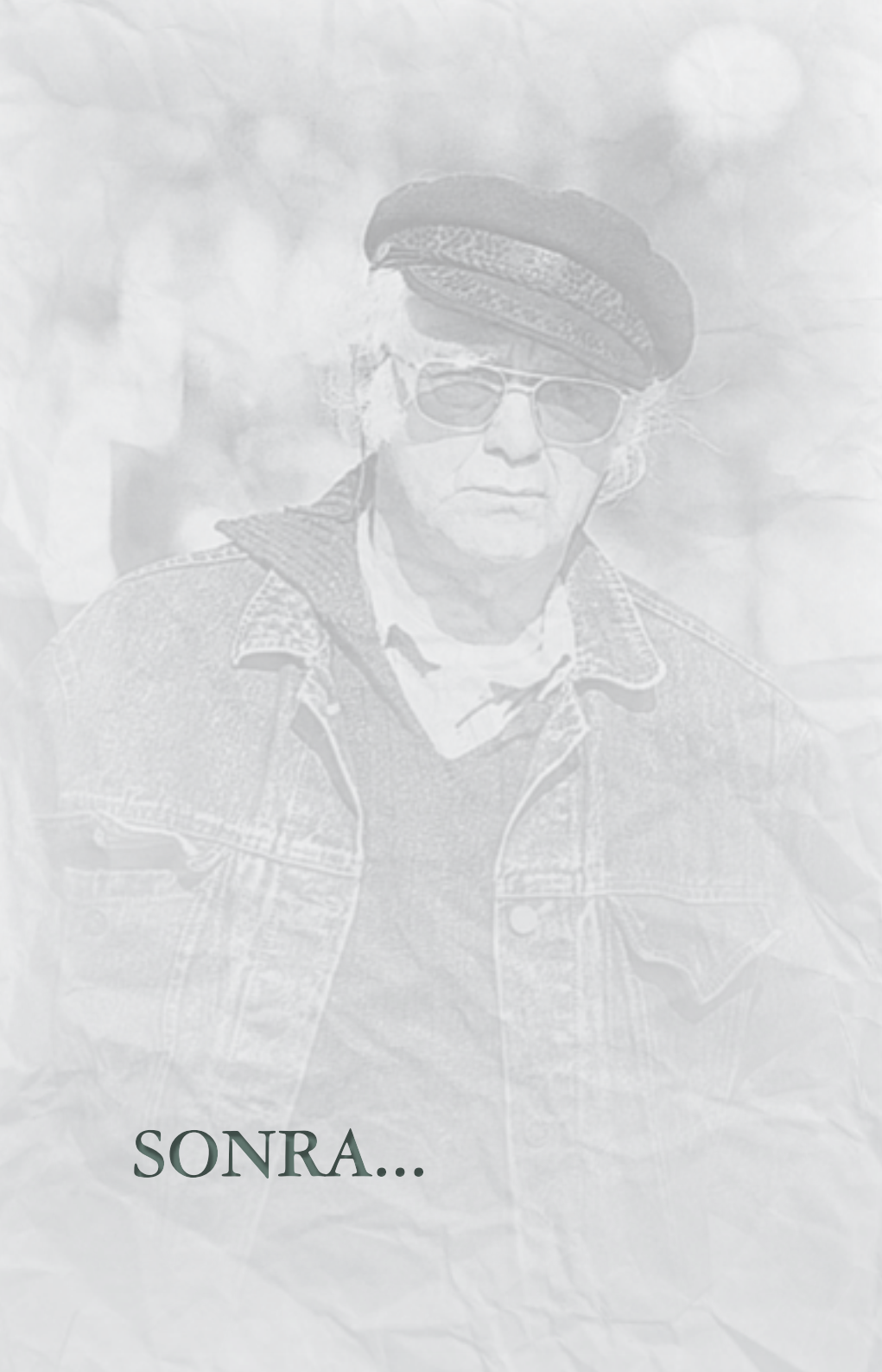
11 Yazmak Hastalığı, *Tarih Öncesi Yazıları*, Hazırlayan: İbrahim Oluklu, Jaycees Balıkesir Genç Müteşebbisler Derneği Yayını, 1998.

12 *Edebiyat Yazıları*, Selahattin Hilav, Cahit Irgat Üzerine, Yapı Kredi Yayınları, 1993, S. 146.

13 *Yengecin Kıskacı*, Attilâ İlhan, İş Bankası Kültür Yayınları, Aralık 2002.

14 Şiire Dair, *Tarih Öncesi Yazıları*, Hazırlayan: İbrahim Oluklu, Jaycees Balıkesir Genç Müteşebbisler Derneği Yayını, 1998.

15 Sevgilime Mektuplar, *Tarih Öncesi Yazıları*, Hazırlayan: İbrahim Oluklu, Jaycees Balıkesir Genç Müteşebbisler Derneği Yayını, 1998.



SONRA...

ATTİLÂ İLHAN'IN VEFATININ BASINDAKİ AKİSLERİ[1]

İsmail Çetişli

Attilâ İlhan, 11 Ekim 2005 Salı akşamı, saat 22.15 sularında Kanlıca'daki evinde geçirdiği kalp krizi sonucu vefat etti. Böylece 15 Haziran 1925'te Menemen'de başlayan seksen yıllık bir hayat, "an geldi", bir sonbahar akşamı "ebruli nurlarla" gelen ölüme yenik düştü. Şairin naşı, 13 Ekim Çarşamba günü KanalTürk, Atatürk Kültür Merkezi ve Teşvikiye Camisinde, sevenlerinin oluşturduğu büyük kalabalıklarla son kez buluştu. Ardından da mensubu bulunduğu toplumun geleneklerine uygun bir biçimde ebedî istirahatgâhı Âşiyan Mezarlığına defnedildi.

Attilâ İlhan'ın ölümü, kendi ifadesini doğrularcasına gerçekten "büyük bir şaşaa" oldu. Televizyonlar onun vefatını, flaş haber başlığı altında seyircilerine duyurdu. Haber programları neredeyse bütünüyle ona ayrıldı. Birçok televizyon kanalında onun hakkında programlar yapıldı. Öte yandan yazılı basında birkaç gazete şairin ölümünü sürmanşetten verdi. Neredeyse eli kalem tutan hemen herkes, şair hakkında bir şeyler yazdı. Gençlik günlerinden zihinlerde kalan mısralar, yeniden hayat bulup dudaklara döküldü. Hatıralar, tozlu zaman raflarından indirilip bir kez daha yâd edildi.

12-18 Ekim 2005 tarihleri arasındaki bir haftada, ulusal gazetelerde Attilâ İlhan ile alâkalı 100 civarında yazı yayımlandı. *Vakit*'ten *Hürriyet*'e, *Yeniçağ*'dan *Radikal*'e, *Zaman*'dan *Milliyet*'e, *Yenişafak*'tan *Star*'a, *Yeni Asya*'dan *Bugün*'e, kadarki birçok gazetenin köşe yazarları (Arslan Bulut, Altemur Kılıç, Sevinç Çokum, Mehmet Niyazi, Ali Bulaç, Ergun Göze, Beşir Ayvazoğlu, Ömer Lütfi Mete, Sabahat Emir, Hasan Celâl Güzel, Namık Kemal Zeybek, Hilmi Yavuz, Taha Akyol, Fehmi Koru, Engin Ardıç, Güneri Cıvaoğlu, Derya Sazak, Mehmet Barlas, Şakir Süter, Hasan Pulur, Hasan Cemal, Doğan Hızlan, Cengiz Çandar, Ahmet Hakan, Can Dündar, Atlan Öymen, Zülfü Livaneli, Kürşat Bumin, Hadi Uluengin vb.), Attilâ İlhan'la ilgili duygu, düşünce ve hatıralarını dile getiren yazılar kaleme aldılar.

Attilâ İlhan'ın vefatı sebebiyle yazılı ve görsel basının, köşe yazarlarının ve kamuoyunun gösterdiği olumlu tepki, hiç şüphesiz pek çok bakımdan önemli, anlamlı ve sevindiriciydi. Bunlardan birincisi Attilâ İlhan'la ilgiliydi ve onun bir şair, romancı, senarist, köşe yazarı ve aydın olarak geniş kitlelerle ne ölçüde diyalog kurabildiği, kendini kabul ettirebildiği ve sevdirebildiğiydi. Zira şaire gösterilen, bırakın herhangi bir sanatkârı, sıradan insanların bile hayallerini süsleyen ve son yolculukta olsun tezahür etmesi beklenilen büyük bir sevgi ve ilgi hâlesiydi.

İkincisi ise, yazılı ve görsel basının, köşe yazarlarının ve kamuoyunun bir sanatkârın ölümü karşısında gösterdikleri duyarlılıkta somutlaşan sanat/edebiyat ile ilgiliydi. Söz konusu duyarlılık karşısında, demek ki hayatını edebiyata adamış bir sanatkârın da değeri varmış diye düşünmekten kendimizi alamadık. Gördük ki, televizyon kanalları, isterlerse pembe diziler, televoleler, spor dedikoduları gibi önemli (!) programlardan arta kalan zamanlarını, bir şaire ayırabiliyorlarmış. Demek ki, edebiyat dünyasında sık sık duyduğumuz "Şiir öldü mü?", "Roman ölüyor mu?" soruları, pek gerçeği yansıtmıyormuş.

"Attilâ İlhan'ın ölümü üzerine medyanın gösterdiği ilgi, yalnız onun adına değil edebiyata ve edebiyatçıya gösterilen sevgi ve saygıyı simgelediğinden üzüntü ile teselliyi bir arada yaşattı bana. Televizyonlar canlı yayın yaptı, ana haber bültenlerinde ilk haber oydu, konuşmalarından, şiirlerinden bölümleri kendi sesinden dinledik. Dün gazeteleri taradım, onun yer almadığı tek bir gazeteye rastlamadım. Türkiye, şairini, şiiri seviyor diye yazmaya karar verdim. Edebiyatın varlığını görmezden gelmiyorlar yargısına vardım." (Doğan Hızlan, *Hürriyet*, 13 Ekim)

"Şairin hiç olmazsa "manşetlerde öldüğü" bir ülkede umut vardır yine de. Her çocuk, her genç "birazcık şair" iken her büyüğün şiirden, duygudan nasıl böyle uzak yaşayabildiğine şaşarsın ya. O çocukların nasıl bu büyükler olabildiğine filan. Yine de umut vardır." (Umur Talu, *Sabah* 13 Ekim)

Bu yazıdaki asıl amacımız, Attilâ İlhan'ın ölümü üzerine farklı isimlerin çeşitli gazetelerde yazdıkları 100 civarındaki köşe yazısını genel bir değerlendirmeye tâbi tutmak, bundan elde edebildiğimiz sonuçları okuyucularla paylaşmak olacaktır.

Okuma imkânı bulabildiğimiz köşe yazılarının önemli bir kısmı, şairin ölüm haberinin doğurduğu şaşkınlık ve onu kaybetmenin üzüntüsünü ifade ekseninde şekillenmişti. Attilâ İlhan hakkında herhangi bir değerlendirme veya olumlu-olumsuz eleştiriyi ihtiva etmeyen bu yazılar, yoğun bir santimantalizmle yüklü birer "mersiye" niteliğindeydiler. Söz konusu yazılar, büyük çoğunlukla, bir hatıra ekseninde vücut bulmuşlardı.

"İyi, güzel de söyler misiniz... Şimdi İzmir'in kederini, Karşıyaka'nın hüznünü kim dindirecek? İstanbul ne olacak? Emirgan ne yapacak? Aysel'i, Müjgan'ı nasıl zapt edeceğiz? 'Ne kadınlar sevdim zaten yoktular' diye kim seslenecek? Şairin ölümünden etkilenip kendilerini bir parça öksüz hisseden Paris cafelerini kim teselli edecek? Fatih'te çalan yoksul gramofonu kim anlatacak? Ayrılığı sevdaya kim dahil edecek? Kim 'Sevmek için geç, ölmek için erken' diyecek? O mahur beste çaldığında Müjgan'la kim ağlaşacak?" (Ahmet Hakan-Hürriyet)

Bu noktada şu tespitimizi söylemeden geçemeyeceğiz. Hatıralarını bizimle paylaşma hususunda bir hayli cömert olan köşe

yazarlarımızın Attilâ İlhan'la ilgili ne çok da hatıraları varmış meğer.

Çeşitli hatıralardan hareketle kaleme alınmış santimantal yazılar, bazı köşe yazarları tarafından sert bir biçimde eleştirildi. Söz konusu yazılarda sergilenen tavır, "ölü sevicilik", "amigoluk" veya "timsahın gözyaşları" olarak nitelendirildi. Meselâ *Cumhuriyet*'ten Zeynep Oral, medya ve basının tutumunu "riyakârlık" olarak değerlendirdi. "Ah evet, tüm medyamız, basını, yayını, hepsi birden, hep beraber, sayfalarını, saatlerini ona ayırmakta kıyasıya bir yarışa girdiler... Günah çıkarmak mı? Vicdan rahatlatması mı? Nedir bu? Bugüne dek Attilâ İlhan'ın bir düşüncesine, bir sözüne, bir eleştirisine, bir dizesine kulak vermemiş olanların bu tutumları size de riyakârlık, iki yüzlülük gibi gelmedi mi?"

Yeni Şafak'tan Fehmi Koru da eleştirilerini hemen hemen aynı noktada yoğunlaştırdı. "Attilâ İlhan şânına uygun bir dizi törenlerle toprağa verildi. Gazetelerde vefatı üzerine sayfalar dolusu değerlendirme yazıları çıkıyor. Arkasından göz yaşı döken ya da üzülenlerin bazısı elbette samimi sevenleri; ancak bir bölümünün hâli için ancak 'timsahın gözyaşları' benzetmesi kullanılabilir." (*Yeni Şafak*, 14 Ekim)

Yeni Asya'dan Serdar Murat ise, "İslamî medya"nın "Kemalis-sosyalist" çizgidekilerle yarışa kalkışmasını, "şuur noksanlığı" olarak nitelendirdi ve eleştirdi.

> "Ülkenin önemli bir şairi hayatını kaybetmişse, elbette ki onunla ilgili düşünceler ifade edilir. Hatta bu, bir şairin ve ölünün arkasından olacak kadar nezih olmalıdır. Ancak bu hiçbir zaman eleştiri çizgisini terk edip, büsbütün bir Attilâ İlhan amigoluğuna dönüşmemeliydi. Özür dileyenler, itirafta bulunanlar, yas tutanlar. Yapmayın Allah aşkına. Attilâ İlhan için döktüğünüz satırların tek birini, Hazret-i Peygambere, Mehmetçiğin kanını hediye olarak götüren İkbal'in çocuklarına ayıramaz mıydınız?" (Yeni Asya, 17 Ekim)

Bunun dışındaki köşe yazılarının ortak tarafı, -zaman zaman yine hatıralara yaslananlar bulunsa da -Attilâ İlhan'ın kişiliği, fikirleri, sanatı ve eserleri hakkında belli bir tanıtma ve değerlendirme ihtiva etmeleriydi. Bu yazılar, kanaatimizce hem okuyucu hem de şair için çok daha değerliydiler. Çünkü içeriklerinde "Kimdir Attilâ İlhan?" sorusuna şu veya bu ölçüde cevap taşımaktaydılar.

"Kimdir Attilâ İlhan?" sorusuna en genel manada verilen cevaplara baktığımızda, köşe yazarlarının onu birtakım sıfatlar çerçevesinde anlatmaya çalıştıklarını gördük. Bu sıfatlardan bazıları, çoğunluğun üzerinde ittifak ettiği nitelikleri vurgulamaktaydı. Öte yandan bazı sıfatlar ise birbirine yüzde yüz zıt nitelikleri ifade etmekteydi. Bu durum, yazarların daha ilk adımda Attilâ İlhan karşısında iki gruba ayrıldıklarının ispatıydı. Köşe yazarlarımızın Attilâ İlhan için kullandıkları belli başlı sıfatlar şu şekilde sıralanabilecektir: "büyük şair, usta şair, gerçek şair, romantik şair, aşkların şairi, büyük usta, büyük üstat, Türk edebiyatının çok büyük bir değeri, Cumhuriyet sonrası dönemin en büyük şairlerinden biri, Cumhuriyet döneminin en etkili ve özgün şairlerinden birisi, 'nev'i şahsına münhasır' bir şair ve yazar, son elli yılın en büyük yazar ve düşünürü, büyük bir edebiyat ve fikir adamı, düşün adamı, Kemalist, Kuva-yı Milliyeci, Türk Milliyetçisi, dürüst ve namuslu aydın, vatansever aydın, fevkalâde bir Türk aydını, hakikî bağımsız aydın, çok yönlü ve çok boyutlu bir insan, kanaat önderi, kaptan, Yalnız Şövalye, idol, müstehzi ve narsisist."

Yukarıdaki sıfatlarda olduğu gibi, Attilâ İlhan'ın şu veya bu ölçüde tanıtan, değerlendiren ve eleştiren yazıları kendi içinde üç gruba ayırmak mümkündür. Bunlar:

1- Attilâ İlhan'ın sanatı ve sanatkârlığından bahseden yazılar,

2- Attilâ İlhan'ın düşünceleri ve düşünürlüğünden bahseden yazılar,

3- Attilâ İlhan'ın karakterinden bahseden yazılar.

Attilâ İlhan'ın Sanatı ve Sanatkârlığı

Attilâ İlhan'ın ölümü üzerine kaleme alınan 100 civarındaki yazıda, yazarların büyük bir çoğunluğu, onun sanatı ve sanatkârlığı üzerine yoğunlaşmışlardır. Attilâ İlhan'ın sanatı ve sanatkârlığı denilince de, -zaman zaman çok yönlülüğü vurgulanmış olsa bile- ilk anda akla gelen şairliği ve şiirleri olmuştur. Hatta -Özdemir İnce'nin tespitiyle söylemek gerekirse- şairliğindeki göz kamaştırıcılık, onun diğer yönlerini önemli ölçüde gölgelemiştir. Şu hüküm rahatlıkla söylenebilir; Attilâ İlhan'ın ölümü üzerine yazılı ve görsen basının, kamuoyunun ortaya koyduğu ve çok az sanatkâra nasip olan büyük alâkanın arkasında, onun bir şair olarak kaleme aldığı şiirler vardır. Nitekim -birkaç istisna dışında- hemen her kalem sahibi, onun şiirlerine olan hayranlığını, zihninde ondan birkaç şiir veya mısra sakladığını ifade etme lüzumu hissetmektedir. Yukarıda onun için sıralanan sıfatlar da, Attilâ İlhan'ın hangi yönüyle tanındığını açıkça ortaya koyar. Kısacası Hasan Pulur'un tespitiyle söylemek gerekirse, *"Attilâ İlhan şudur, budur, odur ama, "O" önce şiirdir, şairdir."*

Attilâ İlhan, kamuoyu ve köşe yazarları tarafından -bir hayli eksik de olsa- daha çok "aşk şiirleri" ile bilinir ve hatırlanır. Pek çok kişi gençlik yıllarında, onun aşk şiirleriyle sevgililerine hitap etmiş, duygularını onun mısralarıyla dile getirmiştir.

> "Türkiye"de başında kavak yelleri esip de aşk ateşine düşen gençlerin çoğunluğu onun şiirlerini, bir türlü itiraf edemedikleri sevgilileri için okurdu. (...) O aşkların şairi idi." (Yavuz Selim Demirağ, *Yeniçağ*, 16 Ekim)

Doğan Hızlan'a göre Attilâ İlhan, şiiri kitlelere yaymış, popülerleştirmiş; ancak popüler olmakla nitelikli olmayı birleştirmiş bir şairdir. Can Bahadır Yüce de, Attilâ İlhan'ın ölümüyle, Türk şiirinin "sokaktaki adama inebilmiş, kitlelere mal olmuş son şairini" kaybettiği kanaatindedir. Haluk Şahin'e göre, Türkiye'nin asıl büyük kaybı, şair Attilâ İlhan'ın ölümüdür. Zira o, yaşadı-

ğı dönemin gençlerinin duygusal eğitimini gerçekleştirmiş; bu yönüyle son elli yıllık şiirimizi etkilemiştir. Hüsrev Hatemi'ye göre ise, Türk şiirinde 20. yüzyılın birinci yarısını Yahya Kemal, ikinci yarısını da Attilâ İlhan doldurmuştur.

> "Cumhuriyet döneminin en etkili ve özgün şairlerinden birisi" tespiti, Türker Aklan'a aittir. Aklan değerlendirmelerine şöyle devam eder: "Kendine özgü dili, benzetmeleri, alışılmadık ve çarpıcı imgeleri, sıcaklığı, onu kendi başına bir ekol hâline getirdi. Hem Divan şiirinden, hem Fransız edebiyatından esinlenmesi, ülkemizde yaşayan günümüz insanının ruhuna nüfuz etmesini engellemedi, belki de tam tersine, kolaylaştırdı. Sanatta zıtların birliğini sağlamak önemliyse, bunu büyük ölçüde başardı. Her konuda kendi sentezini yarattı, kendi formülünü geliştirdi. Büyük sanatçılar kuşağından bir şairdi." (Radikal, 13 Ekim)

Beşir Ayvazoğlu'nun Attilâ İlhan hakkındaki kanaati, "ses yaratan şairler cinsinden" olduğu istikâmetindedir.

> "Edebiyatta gelip geçici modalara pek iltifat etmemiş, 1940'larda şiiri alelâde nükteye indirgeyen Garip hareketine karşı da, İkinci Yeni'ye karşı da en etkili mücadeleyi o vermişti. (...) 'Ses' yaratan şairlerdendi. Hep kendi şiirini yazdı. (...) Tıknefes değildi; erkek sesli, geniş ilhamlı, büyük soluklu bir şairdi. Sosyalist Gerçekçilik iddiasına rağmen, kelimenin asıl mânâsında bir romantikti. (...) Hiç şüphesiz, Attilâ İlhan, aynı zamanda güçlü bir aşk şairiydi. Ve hakikaten okunur ve dinlenir şiirler yazmıştı. Mır mır eden mımıntı bir şiir değildi yazdığı, "ses"i vardı." (*Tercüman*, 13 Ekim)

Can Bahadır Yüce, 1950'den günümüze uzanan Türk şiirindeki her kuşağın üzerinde tesirleri bulunan Attilâ İlhan'ın, şair olarak tek bir çerçevede değerlendirilemeyeceği, dönem dönem yaklaşmanın daha isabetli olacağı kanaatindedir. Ona göre, "kentli insanın modernizm karşısında duyduğu örtük öfkeyi ya da "uzaktaki beyaz kadın" imgesiyle beslenen umutsuz aşkları benzersiz bir ustalıkla dile getiren Attilâ İlhan şiiri, kıra indiğinde biter." (*Zaman*, 13 Ekim)

Siyasî düşünceleri ve romanlarını beğenmeyen Ahmet Kekeç, Attilâ İlhan'ın daha ilk dönem eserleriyle "iyi şair" sıfatını fazlasıyla hak ettiğini belirtir. Kekeç'e göre Türk şiirinde, İkinci Yeni'yle birlikte, bir Mavi ve Attilâ İlhan dönemi vardır. Sami Hocaoğlu, pek çok yönüyle kıyasıya eleştirdiği Attilâ İlhan'ın şairliği karşısında saygıyla eğilme lüzumu hisseder.

> "Şairliğine kim söz edebilir? Divan edebiyatıyla Türk halk edebiyatının imbiğinden damıtarak kotardığı kendine özgü şiir dilini, kaç şairde bulabiliriz? (...) Hey gidi usta hey! "An gelir.. Attilâ İlhan ölür" ha? İşte öldü. Ondan geriye ölümsüz mısralar kaldı." (*Yenişafak*, 14 Ekim)

Fatih Altaylı, Oray Ergin ve İbrahim Kardeş gibi bazı köşe yazarları, şair Attilâ İlhan'ı beğenmez ve onu bu yönüyle eleştiriler. Oray Ergin, Attilâ İlhan'ın şiirlerini "piyasa malı" olmakla suçlar.

> "Şiirlerine eleştirisi, piyasa malı olmasındandır. Bir şiirden bir mısra, bir şarkı sözünün bir dizesinden bile daha klişe olabiliyorsa, o şairi masaya yatıramayacak mıyız?" (*Akşam*, 16 Ekim)

İbrahim Kardeş ise İlhan'ın şiirlerinde ses olduğunu, ama söz olmadığını belirtir.

> "Attilâ İlhan'ın şiirinde de, düşüncesinde de sıhhate mâni, sıhhati bazen zedeleyen, bazen örten, bazen çarpıtan unsurlar vardı. Meselâ "diyalektik" kavramına yüklediği yük, gerçekliği nazariyeyi ispat nâmına çarpıtmaya götüren bir ağırlık taşıyordu onun zihninde. Bilhassa cinsellik bahsinde..."

Attilâ İlhan'ın sanatkârlığından bahseden yazılarda sıkça vurgulanan vasıf, onun çok yönlülüğüdür. Bu çerçevede gündeme getirilen ikinci yönü, romancılığıdır. Ancak Attilâ İlhan'ın romanları ve romancılığını ciddi manada değerlendiren ve eleştiren yazı bulmak mümkün değildir. Söz konusu suskunluk akla şöyle bir soru getirir: Acaba köşe yazarlarımız bütün dikkatlerini Attilâ İlhan'ın şiirlerine mi verdiler; yoksa romanlarını okumaya zamanları mı olmadı?

Doğan Hızlan'a göre, üzerinde yeterince durulmamış olsa da, Attilâ İlhan "iyi" romanlar yazmış "iyi bir romancı"dır. Hâlbuki Zeki Coşkun, Engin Ardıç ve Ahmet Kekeç, Attilâ İlhan'ın romancılığı ve romanlarına olumsuz bir bakış açısıyla yaklaşırlar. Bunlardan Ahmet Kekeç, şair olarak takdir ettiği Attilâ İlhan'ın romancılığını, eserlerindeki "militarist ve hâlâskâran ruh" sebebiyle beğenmediğini belirtir. Zeki Coşkun, romancı Attilâ İlhan'ın şair Attilâ İlhan'ı tükettiği kanaatindedir. Çünkü romancı Attilâ İlhan, birtakım teknik yeniliklere birlikte "tezli roman"da kalmış, bir yığın aykırı soruya rağmen tezinde "egemen ideoloji"nin sınırlarını aşamamış, kahramanlarını da, sahibinin sesi olmaktan kurtaramadığı için kuklalaştırmıştır.

> "Galiba gençliğimin şairini, romancı Attilâ İlhan bitirdi. Şiirindeki o kozmopolit ve içli, sorularındaki marjlarda dolaşan külyutmaz, atak, alafaranga-alaturka karışımı, özgüven dolu o yüksek ses orada, romanlarında da vardı. Üstelik, yazıldıkları dönem için Türk romanında pek olmayan 'numara'lar da vardı romanlarda. Sinemadan ithal paralel kurgular, geri dönüşler, gerçek ve kurgusal belgeler falan... Ama bu artılarına karşın romancı Attilâ İlhan, bir bakıma kendi büyüsünü bozuyordu. En azından benim için. Şiirde imgelerle sarmalanan, denemelerde tartışmanın/polemiğin içinde 'müzakereci' konumuyla bağımsızlık, özgünlük ve özgürlük taşıyan ses de, onun sahibi de romanda 'bilen-anlatan-öğreten adam'a dönüyordu. Kullanılan bütün yeni ve farklı tekniklere, çizilen onca 'tuhaf-çapraşık-derin' gibi görünen yaşantı ve karakterlere karşın sonuçta tek bir ses, tek bir söz ve tek bir kimlik çıkar karşınıza: Yazarınki. Sahibinin sesini ve sözünü taşıyan, dolayısıyla kuklalaş(tırıl)an kimlikler, onlara biçilen yaşantılar, ne denli özenilip bezenilse de romanda sırıtır. Attilâ İlhan'ın romanları, en düz anlamıyla 'tezli roman'lardır. O tez de, bütün her türden mevcut ortodoksiye aykırı sorulara, imgelere, yaşantılara vd vd.'lerine karşın, hatta onlarla beraber, egemen ideolojinin içindedir, oradan yana çalışır. İşin tuhafı, cinsellikten siyasete farklı alanlarda ve biçimlerde çizilen 'aykırı' portreye karşın bu uyum, hiç de şaşırtıcı görünmüyor bana." (Radikal, 14 Ekim)

Engin Ardıç, şiirdeki imgeciliği romanda da devam ettirmesi, cinsel karmaşayı herkese mal etmeye kalkışması ve "Osmanlıca yazması" yüzünden Attilâ İlhan'ın romanlarını beğenmez.

> "Çok büyük bir şairdi, romanlarını da şiir gibi yazdı. Böylece ortaya çok iyi yazılmış, çok keyifle okunan kötü romanlar çıktı. "İmgecilik" şiirde mükemmeldi ama romana gitmiyordu. "Bazı" kişiler için geçerli olan cinsel karmaşayı herkese sıvamaya kalktı, bunu tuttu bir de politikaya yapıştırdı; romanlarında bütün batı işbirlikçileri cinsel sapıklardı, bütün Kemalistler de birbirlerini saf ve temiz bir aşkla seviyorlardı! "Dönem tadı" versin diye tuttu Osmanlıca yazdı." (*Akşam*, 15 Ekim)

Attilâ İlhan'ın çok yönlü sanatkârlığı, -şairliği, romancılığı ve senaristliği (Sadece Fatih Özgüven Radikal'deki yazısında senaristliği üzerinde durmak.) dışında- maalesef, söylendiği çerçevede yansımaz köşe yazılarına.

Attilâ İlhan'ın Düşünceleri ve Düşünürlüğü

Şair Attilâ İlhan, özellikle son yıllarda düşünceleri, düşünceye dayalı eser, yazı ve konuşmaları ile kamuoyunun gündeminde önemli bir yer işgal etmiş; çeşitli tartışmalara sebep olmuştur. Kendisi de, "Mütefekkir Attilâ İlhan, şair Attilâ İlhan'ı beğenmez" cümlesiyle bu yönünü öne çıkarmak istemiştir. Nitekim ölümü üzerine kaleme alınan köşe yazılarında üzerinde en çok durulan konu, Attilâ İlhan'ın düşünceleri ve düşünürlüğü olmuştur. Hemen belirtelim ki, bu konuyu gündeme getiren yazarlar, Attilâ İlhan'ın düşüncelerine katılıp alkışlayanlar ve reddedip eleştirenler gibi, çok açık iki gruba ayrılırlar. Bir gruba göre, Sosyalist-Marksist olarak bilinen Attilâ İlhan, hiçbir zaman örgütlü Marksist hareket içinde yer almamış bir "dönek"tir. Ümmet kültürünü savunmak, karşı devrimci ve reformist olmak, Amerikan tesirinde kalmak, hatta casus ve hain olmak, bu grubun ona yönelttiği diğer suçlamalardır. İkinci gruba göre ise Attilâ İlhan, kimi zaman Kemalist, kuvva-yı milliyeci, milliyetçi; kimi zaman da "iflah olmaz bir komünist"tir.

Fikret Bila yazısında, Attilâ İlhan'ın düşünce yönünü genel çizgileriyle değerlendirir. Yazarın bu değerlendirmede ulaştığı netice; kendine has bir solculuk, Atatürkçülük ve ulusalcılıktır. Attilâ İlhan, hiçbir zaman örgütlü bir siyasî yapılanmanın içinde yer almamış, şablonculuktan uzak durmuş, bağımsız ve sentezci olmayı tercih etmiştir. "Hangi?" sorusunda somutlaşan sorgulayıcı ve eleştirel tavrı, onun önemli bir yönünü teşkil eder.

> "Attilâ İlhan'ın siyasî fikirleri tartışılır. Sultan Galiyev yakınlığı, üçüncü dünyacılığı, İnönü karşıtlığı, son dönem Avrasyacılığı, sol düşünce dünyasında tümüyle kabul görmemiştir. Ancak bu yaklaşımlarında da yine şablonculuktan çok bir sentez arayışı hâkimdir. Nedeni kompleks olan bir Batıcı değildir. Bir Doğu-Batı sentezcisidir. Asıl katkısı yöntemdir. Sorgulayan, araştıran, kuşku duyan, aklı eleştirel kullanan bir düşünce adamıdır." (Fikret Bila, Milliyet, 13 Ekim)

Taha Akyol, kaleme aldığı iki yazısında da Attilâ İlhan'ın fikirleri üzerinde durur. Yazara göre, "edebiyat dünyamızın büyük isimlerinden" olan Attilâ İlhan, aynı zamanda "fikir dünyamızın da büyük bir ismi"dir. Hatta onun edebî eserlerini "özgün" yapan da onun bu fikir ve kültür yönüdür. Attilâ İlhan "ulusal kültür sentezi" peşinde olan "sıkı bir Kemalist"tir. Bu yönüyle o, sağ ve soldan geniş kitlelere ulaşabilmiştir. Ancak edebiyat ve kültür alanındaki "geniş vizyonuna rağmen" siyasî düşünceleri temelsizdir. Çünkü "siyasî görüşlerinde,"antiemperyalizm"le özdeş saydığı 'Üçüncü Dünyacılık'tan kurtulamadı. Bu takıntı ile, "Galievci bir Gâzi Paşa" şablonu yarattı, İnönü'ye haksız saldırılarda bulundu; 1938 sonrasında "emperyalizm"e teslim edilmiş bir Türkiye resmi çizmek için komplo teorileri kurdu! (...) İlhan kendi "emperyalizm" teorisine göre Cumhuriyet tarihini kurgulamakla kalmadı bu yüzden Türkiye'nin geleceğini de Üçüncü Dünya'da aradı." (*Milliyet*, 14 Ekim)

Cengiz Çandar, Kürşat Bumin ve Hasan Cemal, Attilâ İlhan'ın sanatkârlığını takdir etmekle birlikte düşüncelerine katılmadıklarını belirtip onu bu yönüyle eleştirirler. Bununla

birlikte Attilâ İlhan'ın, asıl sanatkârlığı ile değerlendirilmesi gerektiği hususuna vurguda bulunmaktan geri durmazlar.

"Ömrünün 1949-1951 yılları arasına sığan iki yılında edindiği "Fransız Marksizmi" ile kendine özgü bir "Atatürkçülük" bulamacının, bugünün dünyasında yol gösterici olduğunu söyleyemem. Kendi sınırlı tarihi deneyimine fazlaca sıkışmış gibi gelirdi siyasî görüşleri. (...) Ama, tarihte Attilâ İlhan adı için silinmez bir iz bırakacak olan bunlar değildi elbette. Kalıcı olan, romanları ve şiirleri idi. Özellikle, zamana direnen, her daim geçerli iç dünyaları, dilimizin ustaca dışavurumuyla kuşaktan kuşağa geçirebilen şiirleri. O nedenle, önemli ve büyük edebiyat şahsiyetlerinin siyasî görüşleriyle değerlendirilmesi ve ölçülmesi doğru olmasa gerek." (Cengiz Çandar, *Bugün*, 12 Ekim)

"Attilâ İlhan iz bırakarak gidiyor; şiiriyle, romanıyla, siyasal çizgisiyle kalın bir iz bırakarak... (...) Yaslandığı devlet ve milliyetçilik anlayışının demokrasiyle örtüştüğünü savunmak pek öyle kolay değildir. Olabilir. Benimsemiş olduğu siyaset çizgisinin, Attilâ İlhan'ın edebiyatımızdaki yerine, iyi şairliğine, romancılığına gölge düşüreceğini sanmıyorum." (Hasan Cemal, *Milliyet*, 13 Ekim)

Engin Ardıç ve Mehmet Ocak'tan çok daha eleştireldirler yazılarında. Bunlardan Engin Ardıç, Attilâ İlhan'ın son yıllarda hem sanatı hem de düşünceleri itibariyle sözünün bitmesinden ötürü kendini tekrar ettiği, sığlığa düştüğü ve şablonculuğa saplandığı iddiasında bulunur.

"Geçen gün değil de, diyelim yirmi yıl önce ölseydi, yakınları, sevenleri elbette daha çok şey yitireceklerdi, ama Türkiye daha kazançlı çıkacaktı. Çünkü lafı bitmişti. Çünkü abuklamaya başlamıştı. (...) O büyük adam son yıllarında saçmalıyordu. Her büyük sanatçının "dönemleri" vardır, ben onun "ellili ve altmışlı yıllarını" severim. Sonra gitti, sığlığa saplandı. (...) Kendi kafasında kendi kendine "olmayan bir Atatürk" yarattı, o tartışılamazdı; İsmet Paşa da bütün kötülüklerin babasıydı... İki dönemi bıçakla keser gibi birbirinden ayırıyordu. Çünkü kendisine çektirilen acılar gençliğinde, İnönü diktası altında çektirilmişti de ondan. İşi, birçok bürokrat gibi "Atatürk kuru

fasulyayla pilavı çok severdi" derken gözlerini doldurmaya kadar götürdü. "Şematizm" onu bozdu. Bu kadar büyük bir şairin son şiir kitabı bile kötüydü. İnanılır gibi değildi bu! Sonra da gitti Bülent Ecevit, Doğu Perinçek, Devlet Bahçeli ve İlhan Selçuk arasında bir yer buldu kendine. Bir de kasket uydurdu. Bu, "solcu havası" verdiği varsayılan Willy Brandt kasketiydi, aynı havalara bir zamanlar Ecevit de girmişti." (Engin Ardıç, *Akşam*, 15 Ekim)

Mehmet Ocaktan'ın eleştirileri, Attilâ İlhan'ın yerli ve Batı karşıtı görünmesine rağmen Bütünüyle Batılı olmasınadır.

"Tüm Batı karşıtlığına rağmen yaşam tarzı açısından bir "yerli" değil, bir Fransız mösyösü kadar "yersiz" idi Attilâ İlhan. Meriç'in ifadesiyle "müstağrip"ti. Batı'yı eleştiriyordu, bu doğru. Fakat, bu entelektüel karşıtlık, soyut, eti kemiği olmayan, ayağı yere basmayan, daha doğrusu ne basacak bir 'ayağı' ve ne de basılacak bir 'yeri' olan, hayata dönüşmemiş bir karşıtlıktı. Çünkü yaşadığı hayat, tepeden tırnağa Batılı bir hayattı. Düşünce tezgahında "yerlilik" satmışsa da, hayatı bir "yersiz" olarak, hatta bir yabancı olarak yaşadı. (...) Cins kafaydı. (...) Attilâ İlhan gibi hayatında kutsala yer olmayan birinin, tarihe ilişkin "kutsallar" ihdas etmesi ne yaman çelişki değil mi?" (*Yenişafak*, 14 Ekim)

Attilâ İlhan, siyasî düşünceleri sebebiyle en ağır eleştiriyi Hadi Uluengin'den alır. Ona göre sanatkâr ve insan olarak "iyi" olan Attilâ İlhan, 'fikir adamlığı', 'siyaset teorisyenliği' ve 'tarih yorumculuğu' bakımından kötüdür.

"O İlhan ki Mustafa Kemal'i 'nev-i şahsına münhasır' biçimde yorumlayarak; daha doğrusu, göz göre göre çarpıttığı nesnel tarihi ve teorik kitabi nalıncı keseri gibi kendine yontarak 'anti emperyalizm' geliştirdiğini iddia etmiştir, bu açıdan tümüyle abuk sabuktur. En kabadayısı, Engin Ardıç'ın harikuláde deyimiyle 'pinpon ihtiyar' değeri taşır. Pembemtırak salçayı uyduruk komplo teorileri ve ilkel 'anti-Batı' kepçeyle Sultan Galiyev'in üçüncü dünya tenceresine boca eden; sonra da sanki Atatürk'ün gerçek uzantısı değilmişmiş gibi, marazi nefret beslediği İnönü'ye rağmen bunu Kemalizm diye sunan böylesine bir 'düşünce' ancak kompleksli ve cahil 'ulusalcılar'

arasında itibar görebilirdi. Zaten de hep öyle oldu! (...) Zaten de, pek 'yerlici'(!) İlhan'ın 'şahsi boyut'a gelince levanten İzmir nostaljiyası dışavurması veya Pera'yı mekán bellemesi, yukarıdaki tragedyanın normal bir tezahürüdür." (*Hürriyet*, 13 Ekim)

Hadi Uluengin'in bu eleştirileri, okuyuculardan büyük tepki alır. Bunun üzerine yazar, iki yazı (18, 20 Ekim) daha yazar ve kendini savunur. Üslûbundaki kırılıcılıktan dolayı özür diler, ama "kral çıplak!" demekten geri durmaz.

Öte yandan Hasan Celal Güzel, Ömer Lütfi Mete, Sırrı Yüksel Cebeci, Hakan Akpınar, Mehmet Emin Kazcı, Şakir Süter, Attilâ İlhan'ın düşünceleri ve düşünce adamlığını takdir edip övgüyle karşılarlar. Bunlardan Hasan Celal Güzel'in takdir duyguları, Attilâ İlhan'ın birtakım tabuları yıkması ve sağlam bir milliyetçi olmasındandır.

"Gerçekten de O'na, şiirlerine, kültürel tahlillerine ve özellikle tefekkürüne "mecburduk". O'nun şiirlerine bayılırdık ama 1970'lerde başlattığı "Hangi"li serisiyle ve fikrî değerlendirmeleriyle, şiirlerinin güzelliğinin fersah fersah ötesine geçmişti. (...) Çok sağlam bir Atatürkçü olmasına rağmen, "Atatürk'ü hatâlarıyla da kabul edeceksin" diyebiliyordu. Attilâ İlhan, bu topraklara ve bu toprakların yetiştirdiği insanlara âşık, çok sağlam bir "milliyetçi"ydi" (*Tercüman*, 13 Ekim)

Ömer Lütfi Mete'ye göre Attilâ İlhan, sağ-sol ayrımını ortadan kaldırmada öncü olması, yerellikle evrenselliği uzlaştırması bakımlarından takdire şayandır. O, tek bir düşünce kalıbına sığdırılamaz.

"Sözünü ettiğim özgün boyut, İlhan'ın eleştiri çemberine, içinde bulunduğu çevreyi de katarak derin bir kuşkuculukla sorgulamaya, keskin bir alaycılıkla uyarmaya çalışmasıdır. Böylece Türkiye'nin kültür hayatını ikiye bölen klasik sağ-sol ayrımını aşmanın etkin bir öncüsü olmuştu. İçinden çıktığı toplumun bütününe bakabilen, yerelcilikle evrenselciliği uzlaştıran 'hakiki bağımsız aydın' kişiliğiyle İlhan'ı güncel bir şahika olmaktan çıkarıp bütün zamanların edebiyat burçlarından biri hâline getiren özelliklerden biri kanaatimce bu yanıdır. Onu anlamanın giriş kapısı, her büyük sanat ve düşünce adamı

gibi, bir tek siyasî veya ideolojik eğilimin kalıplarına sığdırılamayacağını görebilmektir." (*Sabah*, 14 Ekim)

Hakan Akpınar, "namuslu bir aydın ve gerçek bir yurtsever" olarak nitelediği Attilâ İlhan'ı, fikir ve sanatının temeli olan Doğu-Batı sentezindeki başarısından dolayı takdirle karşılar.

"O'nu Türkiye'deki bir çok aydından ayıran en temel özellik şu olsa gerek: Attilâ İlhan, batılılaşma restorasyonuna destek veren bir aydındı ama bir farkla... O, Tanzimat Batılılaşması'na karşıydı. Attilâ İlhan, Batılılaşmanın ulusal kültür ve değerleri koruyarak sağlanabileceğini savunuyordu.(...) Batılılaşmak bir sentezdi O'nun için... Kavgası da buydu zaten. Hangi Batı adlı çalışması, bu tavrının manifestosu gibiydi." (*Tercüman*, 14 Ekim)

Sırrı Yüksel Cebeci ise, Attilâ İlhan'ı vatansever, namuslu, Atatürkçü bir şair, "örnek bir Marksist ve örnek bir yurtsever" olmasından dolayı alkışlar. Şakir Süter'in değerlendirmeleri daha geneldir.

"Sadece fevkalade şair-yazar değil, tam anlamıyla vatansever bir aydındı Attilâ İlhan. (...) Dünyalı bir sanatçı ama ülkesine asla yabancılaşmadan, kendi insanlarını hiç küçümsemeden... Türk olduğunu yüksünerek değil, göğsünü gere gere söyleyen bu toplumun içinden yetişmiş... Acılar çekmiş, itilmiş, kakılmış, hapse atılmış ama... Ülkesine asla küsmemiş, içinde nefret duygusunu yeşertmemiş. Mensup olduğu toplumun değerlerini yücelten, kendisini ulusuna karşı sorumlu hisseden bir aydın. "Yerli" idi, içimizden biriydi. Türkiye'nin "kokusu" idi." (*Akşam*, 12 Ekim)

Attilâ İlhan'ın Karakteri

Çeşitli gazetelerde yer alan köşe yazılarında üzerinde durulan bir başka husus, Attilâ İlhan'ın karakteridir. Şairin karakteri, -bir-iki yazı dışında- daha çok diğer konuların içinde değinilip geçilmiştir. Attilâ İlhan'ın karakterini aydınlatan en önemli yazı, Hilmi Yavuz tarafından kaleme alınmıştır. Yavuz'un, gençlik

yıllarının "idol"ü Attilâ İlhan'ın mizacıyla ilgili iki temel tespiti; "müstehzi ve narsist"tir.

> "Baylan'da ilk kez bu kadar yakından gördüğüm Attilâ İlhan'ın bendeki ilk etkisi, yüzüne dudaklarını hafifçe sola doğru çarpıtarak verdiği o müstehzi ve narsisistik ifadedir. Bu ifadeyi, İlhan ailesinin İzmir'den yakın dostu olan Mimarlık profesörü Gündüz Gökçe'nin çektiği bir fotoğrafta da görecektim daha sonra.." (Zaman, 16 Ekim)

Söz konusu narsizm, ileriki yıllarda aşırı bir egoya dönüşmüş ve şairi her şeyi sadece siyah-beyaz gibi iki zıt renk içinde görme seviyesine düşürmüştür.

> "İlhan'ın narsisizminin yıllar geçtikçe, aşırı bir ego şişkinliğine neden olduğunu gözlemledik. Her şeyin en doğrusunu onun bildiğine, her şeyin en iyisini onun yazdığına, her konuda ve her zaman onun haklı çıktığına ve her problemin 'çok basit' çözümünün sadece ona sorulması gerektiğine inandırma konusundaki çabaları, o yaşlandıkça ciddiyetini yitirerek, insanı hüzünlendiren bir hâl aldı. Dahası, zihnindeki bütün ara renkler silinmiş, zihin sadece siyahlarla beyazlar, 'İyiler'le 'Kötüler'den ibaret bir şemaya indirgenmişti." (Zaman, 16 Ekim)

Hilmi Yavuz yazısında ayrıca Attilâ İlhan'ın insanı "ağzının içine baktıran" -"tumturaklı üslûp"a dayanan- konuşma yeteneğinden; elleri, uzun kaşkolu, tel çerçeveli gözlükleri ve şapkasını kendine has kullanımıyla elde ettiği "karizmatik" imajından da bahseder.

Doğan Hızlan'a göre Attilâ İlhan yalnız adam, daha yaygın bir söyleyişle, "Yalnız Şövalye"dir. Şairler yalnızdır, sözü bütün şairler için geçerlidir, ama Attilá İlhan için bir hayat kuralı. Türker Aklan ve Osman Özsoy, Attilâ İlhan'ın çalışkanlığına duydukları hayranlıklarını dile getirirler.

> "Attilâ İlhan bir ekoldü. Fakat beni en çok etkileyen tarafı, çalışkanlığı ve üretkenliği oldu. (...) Doktorların, bu kadar yükü insan bünyesi kaldıramaz uyarılarına rağmen, son nefesine kadar çalıştı. Hasta hâline rağmen, sanki bir veda gibi, pazar günü saat 12.00'den 19.00'a kadar tam 7 saat boyunca ki-

taplarını imzaladı. Cumhuriyet gazetesindeki yazılarına sağlık gerekçesiyle ara verdiğinin okuyuculara duyurulduğu günün akşamında, hem de son romanının kalan birkaç sayfası üzerinde çalışırken son nefesini verdi. Yaşamındaki fırtınalar gibi, ölümündeki finali de kendine yakışan türden oldu." (Osman Özsoy, *Tercüman*, 13 Ekim)

Diğer yazılardan Attilâ İlhan'ın mizacına dair elde edebildiğimiz nitelikler şu şekilde özetlenebilir: Attilâ İlhan; mücadeleci, kendine güvenen, farklı olmaya önem veren, sıra dışı bir kişilik, komplekssiz, kibar, paylaşma duygusu yüksek, polemik ustası, sohbeti sıkıcı değil, renkli, neş'eli ve esprili, beliğ, çok iyi şiir okuyan, nev'i şahsına münhasır sıfatını fazlasıyla hak eden bir şair ve yazardır.

İşte ölümü üzerine, pek çok köşe yazarının çeşitli gazetelerde yer alan Attilâ İlhan ile ilgili yazıların genel bir özeti. Söz konusu tanıtma, değerlendirme ve eleştiriler ne ölçüde gerçeği veya doğruyu yansıtmaktadır? Hiç şüphesiz bu sorunun cevabı, öyle bir çırpıda, ayaküstü ve birtakım sübjektif sempati veya antipatilerin yönlendirmesiyle değil; son derece ciddi, sabırlı, objektif çalışma/çalışmalarla verilebilecektir. Çünkü Attilâ İlhan, öncelikle sanatı (şairliği, romancılığı, senaristliği, eleştirmenliği) ve eserleri (şiirleri, romanları, senaryoları, eleştirileri), daha sonra düşünceleri ve düşüncelerini ihtiva eden eserleri, son olarak da karakteri bakımından uzun yıllar üzerinde durulacak, değerlendirilecek, eleştirilecek ve tartışılacak bir sanatkârdır.

Notlar

1 Bu yazı, Attilâ İlhan Sanat Kültür Bilim Vakfı İnternet Sitesinde (www.tilahan.com.tr) Şubat 2006'da yayımlanmıştır.