



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

# **ATTILÂ İLHAN'IN DUVAR'INDA GÖNDERMELER**

Gönül ŞİMŞİR

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2024



ATTILÂ İLHAN'IN DUVAR'INDA GÖNDERMELER

Gönül ŞİMŞİR

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2024

## KABUL VE ONAY

Gönül Şimşir tarafından hazırlanan "Attilâ İlhan'ın Duvar'ında Göndermeler" başlıklı bu çalışma, 19.04.2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

---

Prof. Dr. Güzin Gonca Gökalp Alpaslan (Başkan)

---

Doç. Dr. Koray Üstün (Danışman)

---

Dr. Öğr. Üyesi Kağan Gariper (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof.Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. <sup>(1)</sup>
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ..... ay ertelenmiştir. <sup>(2)</sup>
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. <sup>(3)</sup>

28/05/2024

**Gönül ŞİMŞİR**

<sup>1</sup>“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir \*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.  
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

\* Tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

## ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, grsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Doç. Dr. Koray ÜSTÜN** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

**Gönül şİMşİR**

## ÖZET

ŞİMŞİR, Gönül. *Attilâ İlhan'ın Duvar'ında Göndermeler*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2024.

“Metinlerarasılık” denilen kuram 1960’lı yıllardan sonra yapıtlar arasındaki etkileşimi, alışverişi ve orijinalliğini sorgulayan bir teori olarak ortaya çıkmıştır. Yazar ve şairlerin eserlerini ortaya koyarken okudukları kaynaklardan ne derece hareket ettiklerini ve bu kaynakların onların edebi şahsiyetine nasıl bir etkisi olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır.

Bu çalışmada Attilâ İlhan’ın şiir dünyasına değinerek onun okuma dünyasından yola çıkarak, ilk şiir kitabı olan *duvar*, metinlerarasılık yöntemleri bağlamında incelenmeye çalışılmış olup yöntemlerin varlığı veya yokluğu tespit edilmeye çalışılmıştır. Şairin şiir dünyasının zenginliğini anlamak için yer yer bu çalışmanın konusu olan şiir kitabının dışında da örneklerle zenginleştirilmiş, ilk kitabından sonraki yapılacak çalışmalara da kaynak olması hedeflenmiştir. Bu çalışmadaki amaç, edebi şahsiyeti ile Türk edebiyatına damgasını vurmuş büyük şairin şiirlerini daha iyi anlamak ve anlatmaktır.

Çalışmanın ilk kısmında Attilâ İlhan’ın genel edebiyat dünyasındaki yeri ve okuduğu kaynaklar verilmeye çalışılmış ve bu kaynakların neye göre belirlendiği şairin diğer şiir kitaplarından alınan örneklerle referans gösterilmiştir. İkinci kısmında ise ele alınan asıl şiir kitabındaki şiirlerin tamamı incelenmeye çalışılıp kuramın hangi yöntemlerinin olduğu ortaya konmuştur.

Bütün bu tespitler yapılırken, şairin başta şiir kitapları olmak üzere hayatta olduğu yıllarda yaptığı söyleşileri, röportajları, mektupları, birtakım fikirlere dair yazdığı düşünce kitapları ve şair hakkında yapılan çalışmalar kaynak alınmıştır.

### **Anahtar Sözcükler**

Attilâ İlhan, Metinlerarasılık, Kuram, Şiir, Gönderme, Duvar

## ABSTRACT

ŞİMŞİR, Gönül. *Referentiality in Attilâ İlhan's Duvar*, Master's Thesis, Ankara, 2024.

The theory called "intertextuality" emerged after the 1960s as a theory that questions the interaction, exchange and originality between works. He tried to reveal to what extent writers and poets relied on the sources they read while producing their works and what effect these sources had on their literary personalities.

In this study, by touching on Attilâ İlhan's world of poetry and starting from his reading world, the first poetry book, *duvar*, has been tried to be examined in the context of intertextuality methods and the presence or absence of methods has been tried to be determined. In order to understand the richness of the poet's poetry world, it has been enriched with examples other than the poetry book, which is the subject of this study, and it is aimed to be a source for future studies after his first book. The aim of this study is to better understand and explain the poems of the great poet who left his mark on Turkish literature with his literary personality.

In the first part of the study, Attilâ İlhan's place in the general literary world and the sources he read were tried to be given, and the basis on which these sources were determined was referenced with examples taken from the poet's other poetry books. In the second part, all the poems in the main poetry book are tried to be examined and the methods of the theory are revealed.

While making all these determinations, the poet's conversations, interviews, letters, thought books he wrote about some ideas, and studies about the poet during his lifetime, especially his poetry books, were taken as sources.

### Keywords

Attilâ İlhan, Intertextuality, Poem, Reference, Duvar



## İÇİNDEKİLER

<b>KABUL VE ONAY</b> .....	i
<b>YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI</b> .....	ii
<b>ETİK BEYAN</b> .....	iii
<b>ÖZET</b> .....	iv
<b>ABSTRACT</b> .....	v
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	vi
<b>ÖNSÖZ (İsteğe Bağlı)</b> .....	vii
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>1.BÖLÜM : ATILÂ İLHAN'IN BESLENDİĞİ KAYNAKLAR</b> .....	15
<b>1.1. BATI EDEBİYATI</b> .....	24
<b>1.2. TÜRK EDEBİYATI</b> .....	28
1.2.1. Türk Halk Edebiyatı Kaynakları .....	28
1.2.2. Klâsik Türk Edebiyatı Kaynakları .....	41
1.2.3. Yeni Türk Edebiyatı Kaynakları .....	52
<b>2. BÖLÜM : DUVAR'DAKİ GÖNDERMELER</b> .....	63
<b>2.1. ALINTI</b> .....	66
<b>2.2. AÇIK GÖNDERMELER</b> .....	73
<b>2.3. KAPALI GÖNDERMELER</b> .....	75
<b>2.4. ÜSTMETİNSELLİK VE YANMETİNSELLİK</b> .....	94
<b>2.5. ESİNLENME VE ETKİLENME</b> .....	98
2.5.1. Nâzım Hikmet Etkisi .....	99

2.5.2. Sözlü Kültür Etkisi .....	113
<b>2.6. SÖYLEMLERARASILIK .....</b>	<b>118</b>
<b>SONUÇ .....</b>	<b>124</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>126</b>
<b>EK 1. ORJİNALLİK RAPORU.....</b>	<b>135</b>
<b>EK 2. ETİK KURUL / KOMİSYON İZİNİ YA DA MUAFİYET FORMU.....</b>	<b>136</b>

## ÖNSÖZ

Attilâ İlhan, 1940'lı yıllardan başlayarak Cumhuriyet devri Türk edebiyatında şair, yazar, senarist, gazeteci, eleştirmen ve düşünür olarak damgasını vurmuş bir şahsiyettir. Elli yılı aşkın sanat hayatında çok fazla ve farklı türlerde yazın üretmiştir, bu da onu çok yönlü entelektüel bir sanatçı olarak karşımıza çıkarmıştır. Bu çalışmada ise, çok yönlü sanatçının şiirleri üzerine odaklanılmış ve şairlik yönü ele alınmıştır.

Konu itibariyle ve şairin on iki şiir kitabı düşünüldüğünde, bu kitaplardaki bütün şiirleri ele almak yerine bir şiir kitabı seçilmiştir. Seçilen bu şiir kitabı ilk eseri olan *duvar*'dır. *duvar*'ın ele alınma sebebi ise, ilk kitabı olması ve bu konuda yapılacak daha sonraki çalışmalarla birlikte şairi bütünüyle ele alabilmek içindir. Bunu yaparken de onun edebiyat ve okuma dünyasını daha iyi anlayabilmek ve de anlatabilmek için yer yer diğer şiir kitaplarından da örnekler, tespitler verilmesi kaçınılmaz olmuştur. Ayrıca şairin şiirlerini incelerken onun kendine özgü yazım kurallarına bağlı kalınmıştır.

Çalışmanın bir başka zorlayan tarafı metinlerarasılığın bir kavram olarak kuramcılar tarafından sınırlarının nerede başladığı, nerede bittiği, neleri kapsadığı konusudur. Kristeva, metinlerarasılığı salt olarak metnin bir başka metinle kurduğu ilişki olarak tanımlarken bazı kuramcılar bunun içine, etki araştırması, kaynak eleştirisi, bağlam dönüştürme, metnin oluşumundan önceki süreç, şairin içinde bulunduğu gelenek ve toplumla ilişkisi, karşılaştırma işi gibi yöntemleri de eklemiş veya çıkartmıştır. Bu çalışmada ise, bu yöntemler bir zincirin halkası olarak düşünülmüş ve bütün bunların toplamının metinlerarasılığı verdiği kanı ile devam edilmiştir. Özellikle kaynak eleştirisi ve etki araştırması metinlerarasılığı tek başına ifade etmede yetersiz olmakla birlikte onunla ilişkili/ilintili olarak düşünülmüştür. Çünkü birbirleri arasında alışveriş olduğu iddia edilen metinleri destekleyen unsurlar bu ön araştırmalardan geçmekteydi. Şairin bizzat okuduğunu bildiğimiz bir metin ile kendi metni arasındaki göndermeler ikna edici, kabul edilebilir düzeyde olurken okuyup okumadığını bile bilmediğimiz bir metinden alıntı, atıf yaptığını söylemek

“aşırı yorum” olarak değerlendirilebilir ve asılsız görünebilirdi. Bu sebeple metinlerarası ilişkiler de ön araştırma, etki araştırması, kaynak eleştirisi, karşılaştırma gibi yöntemlerle ilişkili olarak aktarılmıştır. Söylemleri, sözceleri, türlerarasılık vb. kavramlar da düşünüldüğünde Gonca Gökalp-Alpaslan’ın *Metinlerarası İlişkiler ve Gilgamiş Destanının Çağdaş Yorumları* (2007) çalışmasında da dediği gibi “son yüzyılın metin kavramı büyük ölçüde değişime uğramıştır ve artık metin, yazılı-sözlü, görsel- başka birçok metnin bir kesişme noktasıdır (Gökalp-Alpaslan, 2007, s. 14). Bu noktada tarihi olaylara gönderme konusu da metinlerarsılığın içinde olup olmadığı noktasında düşünülmüştür. En nihayetinde basit olarak düşünüp şairin tarihi nereden öğrendiği sorusunu kendime sorduğumda “tarihi metin”den cevabını verebildim. Bir gazete haberi, tarih kitapları veya başka bir ağızdan duyulmuş, dinlenmiş olsa dahi söyleyen kişi de işin sonunda bir metinden bu bilgileri edinmiştir ilkesiyle tarihi olayları da metinlerarası göndermelerin kapsamına dâhil ettim.

Attilâ İlhan’ın uzunca süren yayın hayatı sonrasında araştırmacılar onun hakkında birçok makale ve tez çıkarmıştır. Bu çalışmaların başında Doç. Dr. Yakup Çelik’in, *Şubat Yolcusu* adlı Attilâ İlhan’ın şiirlerinin hepsini ele aldığı çalışma gelmektedir. Bu çalışmada, Yakup Çelik, onun şiirlerini tema ve mekân üzerinden kabaca ayırıp alt başlıklara bölerek incelemiştir. Bu sebeple bu tezin de adeta bir baş ucu kitabı olmuştur. İkinci bir kaynak baş ucu denilebilecek çalışma ise Kağan Gariper’in, *Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Nâzım Hikmet’in Memleketimden İnsan Manzaraları* (Ankara, 2020) adlı doktora tez çalışmasıdır. Bu çalışma her ne kadar Attilâ İlhan’ı doğrudan içermese de yöntem, kuram ve Attilâ İlhan’ın da üstat olarak kabul ettiği bir şairin şiirlerinin incelenmesi bakımından önemli bir yerdedir.

Şairin zengin dünyasına dalış yaparken yer yer çıkmaza düşüldüğü, yöntem olarak neyin nereye konacağı konusunda bazı zorluklarla karşılaşmak kaçınılmaz olmuştur. Metinleri birbiri ile kıyas etmek bağlamında her cümleye, her kelimeye şüphe ile yaklaşılmış, bu da zaman zaman bir noktaya vardırırmış zaman zamansa sonu olmayan bir çıkmazda tıkanmaya sebep vermiştir.

Karşılaşılan bu tikanlıklar bazen çok kolay çözümlenirken, bazen şairin kendi notlarına bakmak gerekmiştir. Bazense diğer şairlerin eserlerini incelemek zaruri olmuştur. Kolayca bulunan alıntılar genelde tırnak içinde verildiğinden başka bir metinden alındığı belirtilmiş, bu durumda da tespitleri kolay olmuştur. Ancak bazı metaforlar, birden fazla metne işaret etmiş, şairin de röportajlarında vs. kendisinin doğrudan işaret ettiği isimler olmadığında çelişkiye düşülmüştür.

İlk kısımda Attilâ İlhan'ın okuma evreninde gezindim. Onun okuduğu isimleri ben de okumayı hedefledim. Her ne kadar bütün okumalarının aynısını yapmak imkânsız olsa da bu tez sayesinde onun dünyasına kapıdan başımı uzatma şansını elde etmiş oldum. Bunu yaparken şairin kendi yazdığı *hangi edebiyat* (1993) isimli incelemesinin büyük yardımı olmuştur. Bu incelemede beğendiği şair, yazar ve eserlerden bahsetmesi onun okuma dünyasını anlamada oldukça faydalı veriler vermiştir. Aynı zamanda Zeynep Ankara'nın kendisiyle yaptığı röportajı olan *Yalnız Şövalye Attilâ İlhan* (1996), Zeynep Aliye'nin yine bir başka röportajı olan *Mavi Adam Attilâ İlhan'la Söyleşiler* (2001), Belgin Sarmaşık'ın derlediği röportajları *Açtırma Kutuyu* ve diğer derlemesi *Söyletme Kötüyü* ve son olarak Selim İleri ile yaptığı söyleşilerin derlemesi olan *nâm-ı diğer kaptan, "Attilâ İlhan'ı Dinledim"* (2002) adlı kitap yine onun okuma evreni ve kendi iç dünyası hakkında fazlasıyla bilgi vermiştir. Kendisini anlama noktasında ağabeyi Cengiz İlhan'a yazdığı mektupları da bir çıkış noktası olmuştur.

Attilâ İlhan'ın şiirlerinin geneli birçok şairle ve yazarla metinlerarası ilişki kurmuştur. Bu metinler bazen halk edebiyatı ürünlerinden seçilmiş bazen Fransız edebiyatından, bazen Rus edebiyatından, fazlaca Klâsik Türk edebiyatından ve musikisinden, bazen de doğu edebiyatı ile ilişki içine girmiştir. Şair, bu metinlerdeki ilişkileri kurarken yazdıklarını kendi fikir yelpazesinden vermiştir. Buradaki ilişkileri çözümleyen araştırmaların varlığı da bu teze kaynaklık etmiştir. Bunlardan birisi olan çalışma, İstanbul Üniversitesi'nde lisans öğrencisiyken derslerine katıldığım, aramızdan genç yaşında çok erken ayrılan rahmetli hocam Cemal Aksu'nun, *Attilâ İlhan'ın Şiirlerinde Klasik Türk Edebiyatının Etkileri* (2008) adlı çalışmasıdır. Bu çalışma şairin klâsik edebiyata

dair okumaları ve ilişkilerini anlama/anlamlandırma açısından etkili olmuştur. Tezin son kısmında ise *duvar*'da bulunan veya bulunmayan metinlerarası yöntemler tespit edilmeye çalışılmıştır. Diğer kitaplarına nazaran daha az veri veren, biraz da ilk kitap olmasından ve dönemin atmosferine uygun şekilde sade ve yalın olması nedeniyle eldeki malzeme olgunluk dönemi şiiirlerine göre daha kısır kalmıştır. Bu tezde zorlandığım konulardan biri buydu ancak başından başlamak ve sonuna kadar gitmek hedefi beni bu kitapta kalmaya iknâ etti. Ben de diğer şiiir kitaplarından verdiğim örneklerle çalışmama çok boyutlu bir alan yaratmaya çalıştım. Ayrıca bir verinin varlığı kadar yokluğunu tespit etmenin de önemli bir çalışma olduğu kanısındaydım. Örneğin *duvar* şiiir kitabında metinlerarası bir yöntem olan pastij veya parodinin tespit edilememiş olması da bir çalışma gerektiriyordu. Bu “yokluk tespiti” de beni farklı alanlarda okuma ve inceleme yapma gereksiniminde bulundurmuştu. Bu çalışmanın bana kattığı en güzel değer de buradan geliyordu. Bu tez sayesinde farklı türlerde okumalar yapma imkânı elde ettim. Örneğin boş zamanlarımda ben de Attilâ İlhan gibi oturup bir Karacaoğlan, Köroğlu veya Dadaloğlu şiiirleri okuyordum. 1940 dönemi şairlerinin şiiirlerini tek tek okuma ve dönemi anlama fırsatı buldum. Öğrendiğim bilgiler beni bambaşka bakış açlarına itiyordu. Adını belki de eğitim hayatım boyunca sadece kitaplardan gördüğüm edebiyat tarihinden isimlerin (Ömer Faruk Toprak, Enver Gökçe, Niyazi Akıncıoğlu, Cahit Irgat vs..) şiiirlerini “keşfettim”. Bunun yanında romanları ile tanıdığım Yaşar Kemal, Rifat Ilgaz gibi isimlerin şiiirleri de ezberime geçecek kadar hafızama yerleşti. Aynı zamanda eskilerde kalmış sayısız efsane, destan, masal, ninni, mâni ve türkû gibi halk edebiyatı anonim eserleri birikimime eklendi. Klasik şiiirlerin divânlarını karıştırırken estetik hazza kapılıp gittiğim akşamlar ise artık hayat ritüelime eklediğim küçük kaçamaklara dönüştü. Bunun yanında batı edebiyatı şiiirlerine de ilgim arttı, Attilâ İlhan'ın Paris'te gezdiği yerleri elimde onun şiiir kitapları ile gezmek ve dolaşırken onun okuduğu şiiirlerin şiiir kitaplarını orijinal dillerinde alıp koleksiyonuma eklemek de yine hayatıma bu tezle giren hazlardan biri hâline geldi. Hiçbir şey bulamazsam TRT arşive girip onun “Çalar Saat” adlı programını izlerdim. Bu çalışmamla hayatıma kazandırdığım yeni alışkanlıklarım uzun yıllar benimle kalacak gibi görünüyor. Tüm bunların

yanında üzüldüğüm bir konu da yok değildi. Attilâ İlhan gibi bir şairi bu kadar geç tanımak... Ölmeden öncesine yetişememek ve onunla tanışma imkânsızlığı... Elbette ilk okuldan beri ezberimde ünlü şairleri vardı, *üçüncü şahsın* şiirini veyahut bir, “ben sana mecburum” şiirini veya Mavi dergisini bilmemek elde değildir. Yine de bu muhteşem şairi derinlemesine tanımak imkânı ancak bu çalışmaya başlamamla mümkün olmuştur. Bu bakımdan bana bu çalışmayı lâıyk gören, beni bu çalışma ile onurlandıran danışman hocam Doç. Dr. Koray ÜSTÜN'e ne kadar teşekkür etsem az kalır. Hacettepe Üniversitesi'ne adımımı attığım ilk günden beri bana destek olan, yeri geldiğinde hocam yeri geldiğinde ağabeyim ama hep “iyi ki”m... Bu tezle birlikte Attilâ İlhan'ın yanında hayatıma anlam katmış, beni her şekilde anlamış, her durumuma anlayış göstermiş, içinde bulunduğum şartları benden bile daha iyi görmüş, bir kere bile olumsuz, motivasyonumu kırıcı konuşmayı bırakayım îması bile olmamış, tam tersi benim bittim dediğim yerlerde dahi her konuda kalkmam için hep yanı başımda durmuş, her an ulaşılabilir olmuş ve nereye gidersem gideyim bana hep ulaşmış olan hocama teşekkürümü ancak ve ancak ömür boyu vefâ göstererek edebilirim.

Almanya'da JGU Mainz Üniversitesi'nde öğrenimim sırasında bana ve çalışmalarına destek olmuş hocalarım Prof. Dr. Julian Rentzsch ve Prof. Dr. Petr Kucera'ya, Viyana Üniversitesi'ndeki öğrenimim sırasında yine çalışmalarımı ilgilendirmiş Prof. Dr. Gisela Prochazka-Eisl'a, çalışmamda bana fikir veren Prof. Dr. Kâzım Yetiş'e, Dr. Öğr. Üyesi Ömer Arslan'a, Dr. Öğr. Üyesi Bilal Alpaydın'a ve sorularına her zaman incelikle cevap veren Prof. Dr. Kubilay Aktulum'a ve Prof. Dr. Mehmet Samsakçı'ya teşekkürü borç bilirim. Tez jüri üyelerimiz ve aynı zamanda hocalarım olan Dr. Öğr. Üyesi Serdar Odacı ve Prof. Dr. G.Gonca Gökalp-Alpaslan'a, lisansüstü eğitimimde bana bilgileriyle ve nezaketiyle destek olan hocalarım Prof. Dr. Abide Doğan'a ve Prof. Dr. S. Dilek Yalçın-Çelik'e teşekkür ederim. Ayrıca özellikle teşekkür etmek istediğim bir başka isimse notlarını benimle paylaşan, her zaman sorularıma ilgiyle ve nezaketle cevap veren Dr. Öğr. Üyesi Kağan Gariper'dir.

Hacettepe Üniversitesi'nde derslerime başladığım ilk andan itibaren yoldaşlığını, dostluğunu ve iyiliğini hep hissettiğim Büşra İlayda Çevik'e, hâlimi hatırımı sormayı hiç eksik etmeyen Helin Güler'e, lisans eğitimimden beri geçen uzun yıllarda hep yanımda ve bana destek olan sırdaşım, biricik dostum Rabia Kara'ya, Laleli'deki dükkanında bize her zaman bir kapı olmuş Zekai Aksoy'a teşekkür ederim, varlığınız her zaman çok değerli.

Son olarak eğitim yaşamım boyunca desteğini hiç üzerimden çekmemiş olan anneme ve babama ayrıca teşekkür ederim.



## GİRİŞ

“Şiire gelince: o, rüzgâr birâder.  
Esme desen de esiyor.”  
**Attilâ İlhan**

### **Bir Kuram Olarak Metinlerarasılık**

Metinlerarasılık (*intertextuality*) 1960'lı yıllarda Julia Kristeva tarafından ortaya atılan, yalnızca edebiyatı ve sanatı değil, diğer dalları da -folklor, moda, mimari, müzik vb.- ilgilendiren bir kuramdır. Zaten eleştiri anlayışına dayanan bu tarz kuramlar “yorum” esaslıdır ve bu da 21. Yüzyılda başlayan bir eylemdir. Sanatta “yorum” denilen eylemin edebi bir değerde olması modern zamanda ortaya çıkmıştır. Bunun öncesinde “kanon”un belirlediği konular değerlendirilmeye lâyık görülüp, sonrasında bu anlayışlar daha fazla genişletilmiştir. Çünkü modern dünya yazarlara artık toplumun etik ve değer yargılarından azat olabilme imkânını sunmuştur. Ancak edebiyat eleştirisinin bir ilim veya bilim olarak üniversite kürsülerinde yer almaya başlayacak kadar ciddileşmesi şu soruyu da beraberinde getiriyor; “yorum”un sınırı nasıl belirlenir? Bu konunun burada özenle vurgulanma sebebi bir kuram olarak “metinlerarasılık”ın aşırı yoruma kaçmaya çok müsait bir araştırma yöntemi olmasıdır. Aynı zamanda yapılan yorumun doğruluğu ve bu durumu belirleyici unsurların veya kişilerin de önemi modernizm ile birlikte artar. Bu yüzden birçok eleştirmen ve edebiyat kuramcısına göre metinlerarasılık aslında postmodern teorinin altında değerlendirilir. “Julia Kristeva, postmodern eleştiri alanında, bir metnin başka metinlerle, başka söylemlerle kurduğu ilişkileri ve söylemin sürekli olarak başka söylemlere açık olduğu, her söylemin aynı zamanda başka söylemlere yer vererek bir çokseslilik özelliğiyle belirlediği olgusunu göstermek için “metinlerarası” kavramını ortaya atar.” (Aktulum, 2000, s.11) Kavram, bir isim olarak eleştirmenler tarafından değişik biçimlerde adlandırılmış olup aynı zamanda tanımlaması da eleştirmenlerce değişiklik göstermiştir. Ayrıca,

“metinlerarasılık” yerine alımlama estetiği veya bir kaynak eleştirisi olduğu da öne sürülmüştür. Bazı eleştirmenlere göre ise; metinlerarasılık özde Mikhail Baktin’in söyleşimcilik teorisinden doğmuştur. Kabaca bir metnin orijinalliğinin dışında diğer metinlerden bağımsız olamayacağını savunan bu kuramın mantığına göre; her metnin bir metinlerarası özellik göstermesi beklenir. Çünkü iyi bir yazardan beklenen entelektüel birikim ve önceki okumalar, yazar istemese de bunların bilinçaltına yerleşmesi sonucu, bu birikimi kendi metinlerinde kullanır. Burada bir kopyalamaktan öte “etkileşim” söz konusudur. Bazı eleştirmenlere (Julia Kristeva vb.) bu yöntem yazınsal bir ölçüt olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak burada Kristeva’nın demek istediği metinlerin birbirini aynen veya kısmen taklit ettiği yönünde değil, onları kendi potasında eriterek yeni bir biçimde söyleme şeklidir. Burada kuramın açıklaması yapılırken bu kuramı salt bir “etkileşim” veya “göndermeler, alıntılar mozaïği” olarak basite indirerek tanımlamak mümkün değildir. Bu yöntem izlenildiği takdirde kuram tam olarak anlaşılamayıp altta yatan psikolojik, sosyolojik vb. izleklerin takibini yapmak mümkün olmayacaktır. Bununla birlikte eğer metinlerarasılığı bir yazarın sadece bir diğerinden değil de, bütüncül şekilde diğer edebiyat dünyalarıyla entegre olmuş bir bakış açısıyla bakmak ise, “aşırı yorum” a kaçabilir ve metinde aslolanın görülmesini zorlaştırabilir.

Metinlerarasılık kuramına göre okuma eylemi okuru dolaylı veya dolaysız olarak bir metinsel ilişkiler ağına dâhil eder. Bir okur olarak okuma eylemi ile birlikte metni anlamaya, keşfetmeye ve yorumlamaya başladığımız an metinlerin birbiri arasındaki izini de takip etmeye başlamış oluruz. Böylelikle metinlerarasındaki hareket süreci başlamış olur.

Graham Allen, *Intertextuality* adlı çalışmasında metinlerarasılığın ne olduğunu ve hangi arkaik felsefi teorilere dayandığını çok net bir şekilde ortaya koymuştur. Ona göre metinlerarasılığın kökeni yirminci yüzyılın İsviçreli dilbilimcisi Ferdinand de Saussure’de başlamaktadır. Bu yüzden de çalışmasına ilk olarak Saussure’nin çalışmalarından bahsederek başlar. (Allan, 2006) Saussure’nin dil bilim çalışmalarından etkilenen Rus biçimcileri metinlerarasılık

kuramının bazı farklarla birlikte temelini atarlar. Yazın incelemelerindeki geleneksel tutumu atarak yapıtın değerini dilbilim çalışmalarıyla birlikte ele alırlar. Rus biçimcilerden Viktor Şlovski bir yapıtın gelişimini incelemek için mutlaka kendisinden önceki yapıtlara bakılarak biçimsel gelişimi saptamak gerektiği fikrini savunur. Ancak Rus biçimcileri bu karşılaştırmayı yaparken yazarı değil metni değerlendirme merkezine koyarlar. Yapıtın diğer metinlerle girdiği ilişkiler, alıntı, etkilenme gibi yazarın zihninden bağımsız sadece biçimsel perspektiften ele alınır. Bu noktada söz konusu alışverişler yazının içinde zaten var olan bir durumdur. Önemli olan yapıtın süreç içindeki tarihsel önemi ve biçimsel somut anlamıdır. Dolaylı olarak metinlerarsılığı her ne kadar biçimle sınırlansa da yapıtlararası bir karşılaştırma işi olarak gördüğünden Rus biçimcilerinin bu konudaki tutumları dikkate değerdir. Ayrıca kendi metinlerinde parodi ve pastije bolca yer vermeleri de metinlerarsılık kuramının yönteminin kullanıldığını gösterir. Ancak unutulmaması gereken bir nokta tüm bu yöntemleri kullanan Rus biçimcilerinin "metinlerarasılık" kavramını kullanmadığıdır. (Aktulum, 2000) Rus biçimcileri dendiğinde akla gelen en ünlü isimler ise Boris Tomaşevski, Baris Eichenbaum, Yuri Tinyanov, Viktor Şlovski'dir. Bunun yanında Batı cephesinde bu yöntemin devam ettiricisi ve tanıtıcısı olması bakımından Roman Jacobson önemli bir isimdir.

Rus biçimciliği ile ilgili Nazan Aksoy ve Bülent Aksoy'un Toplum ve Bilim dergisinde yayımlanan *Rus Biçimciliği Üstüne Bir Ön Çalışmanın Notları (1985)* adlı makale yöntemin hem tarihsel gelişimi hem de ne olduğu konusunda kapsamlı ve açıklayıcı niteliktedir. Bu makaleden hareketle edebiyat ürünlerinin incelenmesinde kullanılan yöntemler zaman zaman farklılık göstermiştir. "İlk Çağ'da Aristoteles'in ortaya koyduğu mimetik eleştiriden 20.yüzyılda Lukacs'ın temsil ettiği Marxist eleştiriye kadar uzayan bir çizgi üzerinde yer alanlar sanat eseri ile gerçeklik arasındaki bağlantı üzerinde durmuşlardır" (Aksoy & Aksoy, 31/39 Güz 1985- Güz 1987, s. 59). 18. Yüzyıla gelinceye kadar klasikler, romantikler, realistler, natüralistler sanatı hep sanatçının izdüşümü olarak bir yansıtma biçimi şeklinde görmüşlerdir. Burada sanatçıyla birlikte sanatçının

biyografisi, yaşadığı dönemi, psikolojisi vs. gibi farklılıklarla birbirinden ayrılrsa da özünde savunduğu “yansıtma” sanat eserinde bir değer ölçütü olmuştur.

20. yüzyıla gelindiğinde eseri yazarından bağımsız şekilde ele alan Rus biçimciliği, sonrasında Yeni Eleştiri (New Criticism) gibi Amerika’da 1960’lı yıllarda ortaya çıkan kuramlar varlık kazanmıştır. Bu kuramların kabul ettiği esas ilke metnin dış gerçeklikten bağımsız kendi iç gerçekliğini yansıtmaya çalışmasıdır. Bir başka anlamda metin içi öğelerin birbirleri ile oluşturdukları düzen ve ilişki çözümlemesidir.

Bu konudaki ilk sistemli çalışmayı yani metni merkeze koyan anlayış 1920’li yıllarda Rusya’da ortaya çıkmıştır. “Eleştiri” daha önce de bahsedildiği gibi bağımsız bir bilim dalı olarak ayrıca ortaya çıkmıştır. Bu da özerk bir edebiyat bilimi yaratma gayesini doğurmuştur.

Rus biçimciliği 1914’te Viktor Şklovski’nin “Sözün Dirilişi” adlı makalesi ile başlamıştır. Bir Rus biçimciliği grubu olan Opoyaz çalışmalarına Petersburg’ta 1916’da başlarken Moskova Dilbilim Çevresi de 1915’te başlar. Moskova Dilbilim Çevresi’nin önde gelen isimlerinden biri ise Roman Jakobson’dur. Diğer ünlü üyeleri ise yukarıda da zikredilen Rus biçimcileridir.

Saussure’ye kadar dil çalışmaları dilin tarihsel gelişimleri, kelimelerin kökeni, dillerin birbiri ile akrabalık ilişkilerini açıklamaya çalışan geleneksel bir yöntem ile araştırılıyordu. Saussure ise dili kendi başına sistemi olan bir göstergeler dünyası olarak gördü. Dilin kendisi için incelenmesi gereken bir bilim dalı olarak ayrılması Rus biçimcilerinin de benzer şekilde edebiyat eleştirisinde bir olarak uygulamasına olanak sağlamıştır. Saussure’nin çalışmalarını ise Karsevski’nin Moskova’da verdiği seminerde öğrenirler. Bu konuda Baktin ise şöyle söyler;

Beşerî etkinliğin çeşitli alanlarında sözcenin doğasının ve türsel biçim çeşitliliğinin araştırılması dilbilim ve filolojinin nerdeyse tüm alanları için çok büyük önem taşır. Çünkü somut dilsel malzeme üzerine olan herhangi bir araştırma (bir dilin tarihi, kuralcı dilbilgisi, herhangi bir sözlük derlemesi, dil üslupbilimi vb.) kaçınılmaz olarak, araştırmacıların gerekli dilsel olguları

devşirdikleri beşeri etkinlik ve iletişimin farklı alanlarına ilişkin somut sözceler ile iş görür. (...) Dilbilimsel araştırmaların her alanında sözcenin doğasının görmezden gelinmesi ve söylemin türsel altkatagorilerine kayıtsızlık biçimciliğe, abartılı soyutluğa yol açar, araştırmanın tarihsel yönünü çarpıtır ve dilin yaşamla olan ilişkisini zayıflatır (Bahtin, 2021, s. 68).

Yüzyılda Rus biçimciliğine benzer şekilde ortaya çıkan Yeni Eleştiri kurucuları ile Rus biçimcileri arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ise kısaca bakıldığında "metni" inceleme noktasıdır. Yeni Eleştiri'ciler de Rus biçimcileri gibi şiirsel ve şiir dışı dili ayırt ederler. Ayrıldıkları nokta ise Yeni Eleştiri'nin metni tek başına ele alması, Rus biçimcilerinin ise onu edebiyatın o ana kadar gelmiş bir uzantısı, bu edebiyat sisteminin bir parçası olarak görmesi ve metni, metinlerarası bağlantılarla ele almasıdır. Daha net bir ifadeyle parçadan bütüne giderler. Daha geliştirilmiş bir kuramı olan Prag'da gelişen "yapısalcılık" ise metni sadece dile indirgemez, onu sadece diğer metinlerle birleştirmek yerine topluma ait bütün göstergeler sistemine tamamlar.

Biçimcilerin metinlerarası bağlantıyı saptamak için inceledikleri gelenek kavramı araştırmaları onun hangi şartlar altında dönüştürüldüğü incelenmediğinden zayıf bir yöntem olarak kalmıştır. Ancak yine de onların eğildiği bu bağlantılar ve gelenek metinlerarasılık kuramcılarını etkilemiştir. Örneğin Riffaterre, Barthes gibi göstergebilimcilerle Derrida, Kristeva gibi yapısalcılık sonrası kuramcılarını etkilemiştir. Sadece metinlerarasılık kuramcılarını değil, Hans Robert Jauss gibi alımlama estetiği kuramcılarını da etkilemiştir. (Aksoy & Aksoy, 31/39 Güz 1985- Güz 1987)

Özetle Rus biçimcilerini ve metinlerarasılık kuramcılarını ortada buluşturan payda yapıtı metin-metin, metin-gelenek ilişkilerini açıklayarak anlatma çabasında olmalarıdır.

İlk kitabı *Course in General Linguistics* Saussure'nin derslerinden oluşan Türkçe'de *Genel Linguistik Dersleri* olarak çevirilen bu kitap 1915 yılında yayımlandığında dil anlayışını baştan aşağı değiştirir. Dil bilimine ait temel sorular sorarak başlar çalışmasına Saussure; dilin işaretleri nedir? Bu sorulara

ise gösterge, gösteren ve gösterilen gibi kavramlarla cevap verir. (Allan, 2006) Ona göre dil toplumla yakın bir ilişki içerisinde. Burada "gösterge" kavramı ön plana çıkmaktadır. Bir toplumda işaret edilen simge veya imgenin göstergesi toplumdaki topluma değişebilmektedir.

Konusuna ilk olarak dilbilimden başlayan Saussure, birçok dilin birbirleriyle olan karşılaştırma çalışmasını yapmıştır. Bu noktada önemli olan onun dil ve söz kavramlarını ele alış biçimidir. Ona göre bu iki kavram birbirinden ayrı olarak değerlendirilmelidir. Dil, içinde "söz"ü kapsayan bir kavram değildir. Dil, kişilerin birbirleriyle anlaşma sürecini yöneten bir alışkanlık eylemidir. Bunun sonucunda sözün gösterenlerinden yola çıkan Saussure, göstergebilim adlı bir disiplini de kurmuş olur. Bu disiplin anlayışından hareketle disiplinlerarası çalışmalar artık içine dilbilimini de dâhil etme sürecine girmiş olur. (KÖKTÜRK & EYRİ, 2013)

Saussure'nin yukarıda bahsedilen ve o zamanda büyük bir devrime yol açan eserinin edebiyata uyarlanmasıyla edebi yapısalılık kavramı ortaya çıkar. Saussure, dilin tarihle ilişkisini önemsiyor ve bu sürecin bütün olarak incelenmesi gerektiğini düşünüyordu. Göstergenin işaret ettiği kavramları diğer göstergelerden ayrılmasında arıyordu. Yani en basit ifadeyle ona göre dil, birbirlerinden oluşan farklılıklar sistemiydi. "Yapısalcılık ise, bu dil kuramını, dilin kendisi dışındaki nesne ve faaliyetlere uygulama çabasıdır" (Eagleton, 2018, ss.120) Bu durumda göstergelerin gerçek mânada ne söyledikleri değil, göstergeler arasındaki ilişkileri önem arzetmektedir.

Çoğu araştırmacı metinlerarasılığın bir disiplin olarak ilk kurucusu için Julia Kristeva'yı işaret etse de Graham Allan onun hem Saussure hem de Rus dilbilimci Mikhail Bakhtin'i ortak paydada buluşturmaya çalıştığı fikrini öne sürmektedir. Ona göre metinlerarasılığın dayandığı birçok temel Saussure'nin unsurlarına ve kavramlarına dayanmaktadır.

Bir terim olarak metinlerarasılık Fransızca literatüre Julia Kristeva'nın erken çalışmalarından sonra girmiştir. İlk defa *The Bounded Text* (1860) ve *Word,*

*Dialogue, Novel* çalışmalarında Rus bilimci Mikhael Bakhtin'i Fransız dünyasına tanıtmıştır. Bakhtin ise, edebiyat ve eleştiri teorileriyle dilbilim, politika ve sosyal teorilerdeki düşünceleri oldukça etkilemiştir. Ancak onun eserleri 1960larda çok fazla bilinmiyordu ve çalışmalarının çoğu yayımlanmamıştı. Bu mânada Bakhtin'in çalışmaları ve metinlerarasılık birbirinden ayrılamaz ve ikinci çalışmaları anlayabilmek için onun çalışmalarına bakılmalıdır(Allan, 2006).

Bu noktada Bakhtin'in kuramcısı olduğu "söyleşimcilik" teorisi, metinlerin birbirleri arasındaki ilişkilerine dikkat çekmektedir. Yukarıda da söylendiği gibi Bakhtin'in çalışmalarının çoğu Rusya'da yayımlanamadığı veya yayımlansa bile kendis ismi ile değil de takma adlarla yayımlandığından Kristeva ilk defa "söyleşimcilik" kuramını tanıtır ve Batı'nın kılıfına yerleştirerek metinlerarası yöntem olarak yeniden sunar.

Bakhtin'in çalışmalarında çokseslilik yazınsal bir ölçüt olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çokseslilik ise, yapının tarihsel ve toplumsal olaylarından bağımsız değildir. Bu mânada Saussure'nin tarihe bakış açısının dışında bir bakış açısı sunmuş olur. Onu artsüremli değil de eşsüremli olarak ele alır. Ona göre bir çoksesli olma özelliği bir romanda olması gereken bir özelliktir. Şiiri ise bu manada tek sesli olarak değerlendirir. Çünkü ozan, şiiri direkt kendisi olarak üstlenip yazarken romanda dilin kendisinden önce varolan bütün imkânlarını yaratmış olur. (Aktulum, 2000) Burada Kristeva'nın Bakhtin'den ayrıldığı nokta da belirlenmiş olur. Çünkü Bakhtin'in kuramına göre metinler, tarihsel ve toplumsal olayların göstergelerinden oluşmaktaydı ancak Kristeva metnin, kendisinden önce yazılmış metinlerle ilişkisine dikkat çekerek Bakhtin'den ayrılmaktadır.

Metinlerarasılık, Bakhtin'in söyleşimci dilbilimi kuramını temel alarak yeni bir yöntemin oluşturulmasıyla ortaya çıkmış olur. Kristeva ilk defa *Semeiotike* adlı çalışmasıyla Bakhtin'in bu kuramını Batılı bir ifade biçimine sokarak kuramsallaştırır. Metinler, göstergeler dizisinden oluşmaktadır. Ancak bu göstergeler dizisi kendisini metin içerisinde sürekli olarak yenilemektedir.

(Gariper K. , 2020) Bu yenilenme sürecinde ise sözceler sürekli olarak birbirleri ile etkileşim içindedir. Bakhtin kendi çalışmalarında da söyleşimcilik (dialogisme) kavramını temel alarak bir araştırma biçimi olarak kullandığı görülür. Rus biçimcilerinden farklı olarak yapıtı sadece geleneğin bir uzantısı veya daha anlaşılır bir ifadeyle sadece başka yapıtlarla ilişkisi değil aynı zamanda hem toplumsal hem tarihsel süreçlerle de akrabalıklarının bulunduğu iddiasındadır (Aktulum, 2000). Bakhtin'e göre hiçbir yazınsal söylem kendisinden önceki söylemleri yok sayamaz. Her söylem çoksesli, çoğul bir olgudur ve toplumsal çevresinden kopuk, ondan ayrı değildir. Bu katmanların bir araya gelmesiyle oluşmuş çoksesli olgunun, yani söyleşimcilik ile Karnaval geleneği bu anlamda birbirine benzer kavramlardır.

Sözceler her sahanın özgül koşul ve hedeflerini, yalnızca içerikleri ve dilsel üslup aracılığıyla değil, her şeyden önce kompozisyonel yapısıyla yansıtır. Bu üç veçhe (tematik içerik, üslup ve kompozisyonel yapı) sözcelerin bütünü ile ayrılmaz bir biçimde ilişkilidir ve hepsi iletişimin söz konusu alanının özgüllüğü tarafından aynı ölçüde belirlenir. Her ayrı sözcü tabii ki münferittir, fakat dilin kullanıldığı her saha, bu sözcülerden kendilerine ait görece istikrarlı tipler geliştirir ki bunlara da söylem türleri adı verilebilir (Bahtin, 2021, s. 65)

Buradan hareketle yapıtları "heterojen" yani çoktürlü söylemler olarak değerlendirmektedir. Bu heterojen yapı Bakhtin'e göre tek bir düzlemde anlamlandırılmaz.

Julia Kristeva 1960-1970 arası yıllarda *Semeiotika, recherches pour une semanalyse, le Texte du Roman, La Revolution du Langage Poetique* adlı çalışmalarında Bakhtin'in söyleşimcilik kuramını tanıtarak kendisine göre metinlerarası düzlemde tanımlamaya girişir. Onu göstergebilimsel yazın kuramına göre yeniden yorumlar. Çalışmasının başında Saussure'den bahsedilmesinin dayanağı burada yatmaktadır. Kısacası Bakhtin'e göre "söylem" tarihsel ve toplumsal olanın ortak malıysa; Kristeva buraya söylem yerine metni koyar ve onu geçmiş metinlerle ilişkilendirir. Ona göre her metin diğer metinlerin içinde eritildiği veya dönüştürüldüğü veya yedirildiği "alıntılar mozaığı"dir. Nasıl ki Bakhtin bir metni değerlendirme ölçütü olarak çoksesliliği



şart koşuyorsa Kristeva da metinlerarası ilişkilerin yazınsal ölçütlüğünü vurgulamaktadır (Aktulum, 2000). Burada dönüştürülmüş/değiştirilmiş alt metnin yeni metinde hangi işlevde yeniden kullanıldığı önemlidir.

O dönemde ise post-yapısalcı fikirlerin savunulduğu bir dergi olan *Tel Quel* dergisi edebi yazınsal alanda dönemin edebiyat teorisyenlerine de ev sahipliği yapmakta, Kristeva düşüncelerini bu dergide dile getirmektedir. Kristeva'nın yanında bu isimlere ek olarak Jacques Derrida, Roland Barthes, Philippe Sollers ve Michel Foucault gibi teorisyenler de eklenir. Bu sayılan teorisyenler de Kristeva'nın düşüncelerini destekler (Allan, 2006).

Çalışmalarını Bakhtin'in düşüncelerinde temellendiren Julia Kristeva, ayrı metinler olmadığını – bu ne geçmişte, ne şimdi, ne de gelecekte – ancak yazarların birbirlerinin eserlerine atıfta bulunduğu bir tür "ara metin" olduğunu savunur. Ona göre metinler sonsuz bir atıf içerisindedir. Bu yoruma göre, her metin bir ara-metin olma özelliğini göstermektedir. Çeşitli düzeylerde ve yöntemlerle metinler birbirlerinin içinde bulunur. Bu düzeyler bazen çok tanınabilir seviyedeysen bazen okurun entelektüel bilgi birikimi ile tespit edilebilir. Bu mânada okur için de yazar içinde "metin" okurun ve yazarın zihnine kazınmış eski metinler olarak düşünölmektedir. Öyleyse bu atıflar veya imâlar dolaylı veya dolaysız yönden oluşabilmektedir.

Kristeva metnin tanımını yaparken onu "dil-ötesi" olarak konumlandırır. Ona göre metnin yaptığı ciddi bir iştir. Peki bu iş nedir? Metnin işi ortak olan sözceyi alıp onu farklı göstergelerde yeniden sunmaktır. Bu yeni sunuş yeni anlamlar olabileceği gibi önceki metinlere bir gönderme de olabilir. Her durumda başlı başına yeni zamanın bağımsız bir ürünü değildir. Metinlerarasılık her söylemin, her yapının içinde vardır ve bu onun ölçütüdür (Aktulum, 2000). Bu ölçüt yapının "çoksesli" olmasıdır. Bu çokseslilik yapının önceki metinleri salt bir tekrarı veya onların kopyalanması değil, kendi içsel bağlamında yeniden dönüştürümüdür. Kristeva'yı diğer kuramcılardan ayıran görüşü gönderge ve metinlerarsında yaptığı ayrımdır. Ona göre göndergenin sınırlarını saptamak son derece kolay

ve basit bir olaydır. Göndege, bir metnin içersinde kendini belli eden bir nesne konumundadır. Metinlerarası ise; sözcelerin diğer metinlerle kesiştiği düzlemde aranmalıdır. Buradan hareketle metinlerarasının önceki veya çağdaş metinlerdeki göndergelere gönderme yapma işlevinde olduğu anlaşılmalıdır. Metinlerarası, çağdaşı veya önceki metinleri kendi bağlamında dönüştürme/değiştirme işlemidir. Bu dönüştürme işlemi alıntılama, parodi, pastij gibi daha belirgin ve göze çarpan yöntemlerle olabildiği gibi anımsama, hatırlatma gibi nispeten daha zor farkedilecek bir alışverişin ilişkisi de olabilir. Bu mânada Kristeva'nın metinlerarasına dair yaptığı tanımlamalar, Bakhtin'in söyleşimcilik kuramına (içinde başka sözcelerden izler taşımayan sözcenin olmadığı fikri) ve Rus biçimcilerinin ileri sürdüğü bir fikir olan dilin biçimsel uzantısının daha ileri boyutlu bir fikridir. Rus biçimcilerine benzer şekilde Kristeva'nın fikirlerini öne sürerken dilbilimsel çalışmaları göz ardı etmediği, aksine dâhil ettiği göz önünde bulundurulmalıdır. Metinlerin birbirleri ile ilişkileri kadar tarihsel ve toplumsal konumu da önemlidir. Yöntem ise metnin önceki metinlerle benzerliklerini tespit etmek ve bu benzerliklerin yeni metindeki dönüşümlerini incelemektir.

Roland Barthes, 20. yüzyıla damgasını vurmuş yazar, kuramcı ve eleştirmendir. Ona göre ilk anlatı çözümlenecileri tek bir yapıtta dünyanın bütün yapıtlarını görmeyi hedeflemişlerdir. Barthes de buna benzer bir yaklaşımla metni "açık, kendinden önce gelen" olarak kabul eder. Tıpkı Kristeva gibi Barthes de metinlerarasılığı metnin bir ölçütü olarak görür. Ona göre de her metin bir öncekinden izler taşır. Bu metinler her ne kadar bazen saptanılabılır olmasa da anonim olsa da yine de daha önce söylenmiş olandan başkası değildir. Burada önemli olan klasik söylemde olduğu gibi metnin, yazar ve okur arasındaki ilişkisi değil de metinlerle olan ilişkisidir (Aktulum, 2000). Metin farklı göstergelerin bir bileşim, kesişim kümesidir. Yazarın burada rolü daha azken okurun metinlerarasında yaptığı yaklaşımlar/yakıştırmalar bir iş olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bireysel bir uğraştır, okumanın vazgeçilmez aşamalarından biridir ve okur bunu içgüdüsel olarak yapar. Ancak bu yaklaşımlar öznel, somut değildir, doğruluğu değişmez salt göstergelerden oluşmaz. Okurun

buradaki rolü ile ilgili Genette, *Anlatının Söylemi* adlı Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* romanını incelediği çalışmasında, Barthes'in savunduğu bu görüşü eleştirmenlerin, yeniliğe ve özgüllüğe verdiği bir değer olarak görür.

Özgüllüğe ve yeniliğe bu şekilde sistemli olarak değer verilmesi belki de bir parça basit, hatta büsbütün romantiktir ama bugün kimse bundan tamamen kaçamaz. Roland Barthes S/Z'de bunun hayli ikna edici bir gerekçesini sunar: 'Neden, yazarla ilgili olan [yazılabilir olan] bizim için değerlidir? Çünkü edebi eserin -eser olarak edebiyatın- amacı okuru metnin tüketicisi değil, üreticisi hâline getirmektir' (Genette, 2020, s. 266).

Barthes tanımlamalarını yaparken S/Z kitabının başında metni beş düzğüye ayırır. Bu düzgüler; yorumsal, simgesel, anlamsal, eylemsel ve kültürel düzgülerdir. Bu düzgüler tüm metinlerde vardır. Son düzlemde bu düzgülerin kesiştiği yer ise "seslerin örgüsü"dür (Barthes, 1996) Bu tanımlamasıyla Barthes'in Kristeva'ya yaklaştığı nokta "çoğul anlam" ilkesidir. Bunun en büyük dayanağı da düzanlamaların bile nihayetinde hep yananlama ulaşma çabası içinde olmasıdır (Barthes, 1990). Yananlamalar çoğaltılabilir, farklılaşabilir veya benzeşebilir. Bu da öznel olmakla birlikte üretken bir iştir.

Riffaterre, metinlerarasılık konusuna oldukça kafa yormuş, bu konuyu yayınlarında ve kitaplarında ele almıştır. Kristeva'dan ayrı olarak metinlerarası kuramda "okur-metin" ilişkisine dikkat çekmiştir. Ona göre metinlerarasındaki ilişkiyi ya da alışverişi belirleyen kişi okurdur. Bu noktada alımlama estetiğinde bulunan yaklaşım tarzıyla okur burada aktif bir rodedir. Ölçüt ise burada okurun hafızasıdır ve bu bellekte kendinden önceki metinlerin ne ölçüde yer aldığı bilgisidir. Eğer okur metinlerarsında bir ilişki belirleyemezse, saptayamazsa metinlerarasılık da gerçekleşmeyecektir. (Aktulum, 2000) Bu köprüyü, bağlantıyı kendi zihninde kuran okurdur. Bu bağlamda Riffaterre, Kristeva'dan ayrılmaktadır. Kabaca Kristeva, metinlerarasılık kuramı bir metnin kendinden önceki veya sonraki metinlerle kurduğu ilişkidir tanımlamasını yaparken Riffaterre, okurun metinlerle kurduğu veya algıladığı ilişkiler ağının bir sonucudur şeklinde tanımlamaktadır.

Böylelikle okurun belleğinde oluşan bu çağrışımlar metnin daha iyi çözümlenmesine fayda sağlayacaktır. Bu yüzden Riffaterre de diğer kuramcılar gibi metinlerarasılığı metnin bir ölçütü yapmaktadır. “Metinlerarasının göndergeleri saptanabilir olmalı, bir metinde görüngüsel bir varlığa sahip bulunmalı, belli bir biçimselleştirmeye elverişli olmalıdır” (Aktulum, 2000, s. 63). Bu tanımlamada Riffaterre, Kristeva ve Barthes’in “saptanamazlık, belirlenemezlik” ilkelerine karşı çıkar. Diğer yandan kuramı salt bir “saptanabilen gönderge”lere indirgemekten kaçınır. Çünkü hâl böyle olursa eğer entelektüel bilgi birikimine sahip olmayan bir okur kitlesinin gelmesi durumunda metinlerarasılık kuramı kaybolacaktır. Ancak metindeki izleri ve dilbilgisel ayrılığı takip eden okur metinlerarası ilişkiyi kuracaktır.

Metinlerarasılık kuram ve yöntemlerinin belirlenmesinde Gerard Genette’in *Palimpsestes* adlı çalışması önemli rol oynamaktadır. Kristeva, Bakhtin, Riffaterre gibi kuramcılarının çalışmalarını gözden geçirerek kendi tanımlamasını yapar. Kavramları tek tek ele alarak onları ayırır ve çift anlamlara gelebilecek kavramların başlangıç ve bitiş sınırlarını belirler. Diğer kuramcılar gibi Genette de bir metnin diğer metinlerle açık veya kapalı olarak girdiği ilişkiler ağını metnin yazınsallığının ölçütü olarak kabul eder. Diğerlerinden ayrı olarak ise iki metin arasındaki alışverişi transtextualite olarak değerlendirir. Bu transtextualite durumunu ise beş tipte başlıklandırır. Bu başlıklandırmalardan hypertextualite üzerinde ayrıca durur. (Aktulum, 2000)

Genette, Riffaterre gibi kuramın yorumsal kısmıyla ilgilenmez. O daha çok yapısalcı kuram ile ilişkilendirir. Hypertexte adını verdiği ana-metin ile ondan türeyen hypotexte dediği alt-metin arasındaki biçimsel değişiklikleri saptamakla ilgilenir. Alt-metin anlamının ne olduğunu belirleyip bunu yorumlamak yerine bu ilişkinin doğasını çözümler. Çözümlemesinde kullandığı beş tip yaklaşım şunlardır; intertextualite (metinlerarası), hypertextualite (ana-metinsellik), paratextualite (üst-metinsellik), metatextualite (yorumsal üst-metin) olarak ayrılır.

Bu kavramlardan intertextualite; metinlerin birbiri içindeki somut varlığıdır. Bu da metinlerarası yöntemlerden biri olan "alıntı"dır. Bu alıntı ayraçlarla belirtilmiş, metnin içinde açıkca durmaktadır. Ayraçla belirtilmese de sözcüğü sözcüğüne aynı olan alıntıya ise "plagiat" adını vermiştir. Üçüncü metinlerarası yöntem olarak sözceler arasında daha ortak sözcük olan, algılamayı gerektiren "anıştırma"yı koyar. Bu mânada kuramın çerçevesini sınırlayarak sistemleştirir. Kristeva ve Riffaterre'nin aksine her türlü ilişkiyi, yeniden yazma işlemini, kapalı göndermeleri metinlerarasılıktan ayırır, yerine özetle açık ve kapalı göndermeleri koyar ve bitirir. Hypertextualite; pastij, parodi, alaycı dönüştürüm olarak sınıflandırılan ana-metin ile alt-metin arasındaki türev ilişkisidir. Paratextualite; Genette'in yan-metin olarak adlandırdığı metnin içinde ancak doğrudan kendisinde olmayan kavramlardır. Bu kavramlar başlıklandırmalar, önsöz ve sonsözler, notlar, kapak gibi metin içinde metni destekleyen unsurların diğer metinlerle kurduğu ilişkidir. Genette bu unsurların metne bağlı, metinden ayrılamaz olduğunu düşünür. Architextualite; metni türsel anlamda sınıflandırır. Metni roman, şiir, destan vb. gibi türlerden hangisine ait olduğu konusunda okurun bir görevi olarak sınıflandırır. Okur bu sınıflandırmayı metnin söylemsel özelliklerine göre yapar. Metatextualite; Genette'in metin-ötesi sınıflandırmasının son biçimi olan yorumsal üst-metin bir metnin içinde, diğer metne ait göndermeleri o metnin adını anmadan içinde barındıran eleştirel anlatılardır. (Aktulum, 2000)

Genette'in tüm bu çalışmaları ve sınıflandırmaları her ne kadar birbirinden kesin çizgilerle ayrılmasa da bu kuramı başlıklandırma ve düzenleme açısından anlaşılabilir kılmıştır. Genette dışında da çözümleme, başlıklandırma ve sınırlandırma çalışmaları yapan eleştirmenler olsa da temelleri onun kadar sağlam ve kalıcı olmaz. Onun kadar ayrıntı değildir.

Tüm bu açıklamalardan ve tanımlamalardan hareketle metinlerarasının ne kadar geniş bir çerçevesi olduğunu ve bu çerçeveyi sınıflandırmanın ne kadar zor olduğunu anlamak mümkündür. Her kuramcı kendi çalışmalarına göre bir metinlerarasılık tanımı yapmış ve bu tanımlar üzerine kendi çalışmalarına devam etmiştir. Bu çalışmalarda kimi kuramcılar metin üzerine yoğunlaşmıştır

kimi kuramcılar ise okur ve yazar üzerinden gitmiştir. Eleştirmenler metinlerarasılık ile ilgili; metinlerin biribiri arasında kurduğu her türlü ilişki, kaynak eleştirisi, alımlama estetiği, yapısalcı kuramın türev ilişkisi gibi farklı yorumlamalar getirmiş, bundan da farklı olarak saptanabilir veya saptanamaz olması noktasında da fikir birliğine varamamışlardır. Ancak tüm bunların yanında eleştirmenlerin ortak olarak hemfikir oldukları konu metinlerarsılığın metnin yazınsallığında bir ölçüt olduğudur.

## 1. BÖLÜM

### ATTILÂ İLHAN'IN BESLENDİĞİ KAYNAKLAR

Attila İlhan'ın beslendiği kaynakları anlayabilmek için öncelikle şairin yaşamına bakmak gerekir. Çünkü şiirlerine bakılacak olursa şairin hayat hikâyesinden birçok kesit ile karşılaşılacaktır. Bu kesitlerde kimi zaman yaşadığı şehirlerin sokaklarını kimi zaman arkadaşlarının isimlerini kimi zaman da yaşadığı dönemin toplumsal ve sosyolojik hayatını görmek mümkündür.

Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren Türk şiirinde çok farklı kollardan oluşan edebi bir etkileşim vardır. Cumhuriyet dönemi şiirini bir Klasik Divan edebiyatı gibi ya da Halk Edebiyatı tarzında genel geçer ifadelerle tanımlamak imkânsızdır. Bu dönemde edebiyat sahasında hareketlenen bu "çokseslilik" kendini neredeyse her türde göstermiştir. Bir yandan Beş Hececiler ve Ziya Gökalp gibi Anadolu'ya inen arı bir Türkçe şiir hakimiyeti görürken diğer yandan geleneği devam ettirme çabasında olan Yahya Kemal gibi şairleri görmek mümkündür. Bunların yanında Mehmet Âkif, Ahmet Haşim ve Nâzım Hikmet gibi bambaşka bir çizgide olan şairler de kendi ekollerini oluşturacak derecede özgünlüğe ulaşmışlardır. Daha sonraki yıllara gelindiğinde Cahit Sıtkı gibi daha bireysel konulara yönelen şairleri de görmek mümkündür.

1940'lı yıllara gelindiğinde Garip ve İl. Yeni gibi birbirine taban tabana zıt hareketler de yine kaynaklık derecesinde kendi çizgilerini kurmayı başarmıştır. İşte böyle bir çoksesli ortamda Attilâ İlhan 1940'lı yıllarda bugün edebiyat tarihinde "1940 kuşağı" denildiğinde anlaşılan şiir anlayışından hareketle şiirler yazmaya başlamıştır. Onun özellikle ilk şiirlerine bakıldığında Nâzım Hikmet ve Türk Halk edebiyatının kaynaşmış olarak bir arada ancak modern konularla karşımızda durduğu hissedilir. Zaten ilk şiir kitabı *duvar*'ın "meraklısı için notlar" kısmına bakıldığında "gâvurdağları'ndan rivâyet" şiirinde açıkça "... gözlemlerime ve sezgilerime dayanarak, gâvurdağı insanını biraz tarihi, biraz yoksulluğu, biraz toplumsal çelişmesiyle vermek istiyordum. Bunda kuşkusuz

daha lisenin birinci sınıfında iken, el altından bulup okuduğum şeyh Bedreddin destanı'nın etkisi olmuştur. Doğal olarak 1943'ten başlayıp iyice gömüldüğüm halk şiirimizin de!" (Attilâ İlhan,2006, s.172)

Attilâ İlhan'ın yaşamından Yakup Çelik'in verdiği bilgilere dayanarak Divân şiiriyle babası, halk şiiriyle de amcası aracılığıyla tanıştığı anlaşılmaktadır.

Daha önce Mehmet Âkif'in, Necip Fâzıl'ın ve Faruk Nafiz Çamlıbel'in bazı şiirlerini okuyan ve etkilenen Attilâ İlhan, babası Bedreddin Bey'den gelen divân edebiyatı zevki, toprağa bağlı yaşama tarzı ve Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki modern yaşama tarzının bileşimi içinde yetişmiştir. Dadaloğlu, Dertli, Gevheri gibi halk şairlerinin de etkisi hissedilir. Attilâ İlhan'ın halk şiirine yönelmesinde saz şairlerinin yanında, Bahri amcasından dinlediği türkülerin, Zekiye nine ve Emine bacıdan dinlediği masalların da bulunduğunu kendisi ifade etmektedir. (Çelik, 2007, s.22)

İlk şiirlerinde özellikle hissedilen toplumcu-gerçekçi şiir temalarının sonrasında biraz daha bireyselleştiği görülen şair, edebiyat tarihinde "1940 Kuşağı" içinde değerlendirilir. Bu kuşağa genel olarak bakıldığında Nâzım Hikmet etkisinde - kaynak olarak onu alırlar- dolayısıyla sosyalist, sokaktaki sıradan insandan bahseden, ekonomik problemler ve yoksulluk ile ezen-ezilen, sömüren-sömürülen ilişkisinin anlatıldığı ayrıca hürriyet adı altında özellikle İkinci dünya savaşının insan ruhunda yarattığı tahribat ve yıkıcılığı şiirlerinde konu edinmişlerdir. Attilâ İlhan'da da benzer muhtevâları görmek mümkündür. Ayrıca sadece Türk edebiyatında değil, dünya edebiyatında da ikinci dünya savaşı edebiyat dünyasının vazgeçilmez bir temi hâline gelmiştir. Türkiye Cumhuriyeti bu savaşa her ne kadar katılmamış olsa da etkilerinin ekonomik boyutlarını en derinden hissetmiştir.

Dünya edebiyatlarına bakıldığında birçok akımın doğduğu görülür. Ancak unutulmaması gereken bir konu vardır ki; Batı'da doğan bir akımın bizim edebiyatımıza gelmesi hemen mümkün olmamış ve uzun bir zaman gerektirmiştir. 1940'larda görülen bu savaşın karşısında özgürlük ve hürriyet temi aslında bakıldığında 1918'lerde Dada akımı ile zaten görülür. Kendisine gelinceye kadar 150-200 yıllık Batı aydınlanmasının yani akıl çağının, teknoloji



çağının insanı mutlu etmek, insanların hayatını güzelleştirmek yerine mahvetmesi yani kendisine tapılan aklın aynı zamanda silahı üreten ve insanları öldüren bir gücün adı olması temelde insanların aydınlanmaya ve modernleşmeye olan itimadını sarstı. Dolayısıyla da yeni bir arayışa doğru itti. Kendisine kadar ki olan gelişimden hoşnut olmadığına bir göstergesi olarak ekspresyonizm, dadaizm, sürrealizm ve postmodernizm gibi akımlar yer edinmeye başladı. Zaten 1940'lı yıllarda ortaya çıkan Garipçiler de kendilerini Garip'in önsözünde Sürrealist olarak tanımlayacaklardır.

Sanatçıları varlık karşısında da bu kadar şahsileştiren şey maddi dünyanın sıkıcılığı, bunaltıcılığı, tatmin edemeyişidir. İnsanları yeni olana iten şeylerden biri de sıkıcı, kuru, monoton, katı, kuru alemleri değiştirme, o alemden "yeni" manalar üretme kaygısı olmuştur. Yalnızlaşan, dünyadan uzaklaşan, soyutlanan şairin ya da yazarın dünyaya sadece kendine has gözlerle bakması, onu kendine has kelimelerle ifade etmesiyle de bunu mümkün kılmaya çalışmıştır.

Attilâ İlhan yüzyılın bu bunaltıcılığının Türkiye'de görülen havası için şunları söyler:

"(...) Marksist olduğuna inanan, 'toplumcu' bir şairin 'bıraktığı mesaj'; böyle 'bezgin' ve 'kötümser' mi olmalı? Acaba sahiden kötümser mi? Soru bugün açıkça sorulsa da, alınma soğuk bir tabanca namlusu gibi dayanışı hayli eskidir: **40 karanlığı. Milli Şef'in Türkiye'si, İngiltere, Rusya ve Almanya** arasına sıkışmış; darlıklar, yokluklar içinde kıvranıyor; **Nâzım hapiste, Dinamo sürgün**; 'toplumcu' sanat dergileri, ya çıkar çıkmaz kapatılıyor, ya mahkeme mahkeme sürünüyor..." (Attilâ İlhan, Kimi Sevsem Sensin, 2020, s.9).

1940 kuşağına bakıldığında halk şiiri kaynaklarına dönmenin sadece Attilâ İlhan şiirlerinde olmadığı, kuşağın genel olarak böyle bir eğilimde olduğu görülür. Bunun bir sebebi olarak resmî ideoloji gösterilebilir. Zaten 1950'li yıllara gelindiğinde halk evleri ve köy enstitülü yazarların zirvede olduğu bir "köy edebiyatı" görülür. 1940'lı yıllar bu zeminin hazırlayıcısı konumunda olmuştur. Bu dönemin baskın edebiyat anlayışının "toplumcu-gerçekçilik" olarak adlandırılan bir düşünce sistemi olduğunu görülür. Bu düşüncenin temelinde "marksizizm" felsefesi yatar. Aslında yalın ifadeyle toplumcu-gerçekçiliğin

“realizm”in Rusya’daki yeni adı olduğu söylenebilir. Birçok edebiyat araştırmacısı bizim edebiyatımızda, Rusya’daki felsefi fikirlerin tam olarak anlaşılmadığından, Marksist felsefenin temel alındığını savunmaktadır. “Sanatkâr, toplumun rehberi konumundadır. Bu sebeple sanatçı çoğu zaman halkı eğitmeyi kendine amaç edinir.” (Aydoğdu, 2017, s.272) Bu fikrin gelişmesinde belki de en önemli etken Cumhuriyet’in ilk yıllarında cereyan eden “sosyalizm” akımının etkisi olmuştur. 1921’de yayımlanmaya başlayan *Aydınlık* dergisi Nâzım Hikmet ve takipçileri etrafında şekilleniyor ve toplumcu-gerçekçi ideolojinin savunuculuğunu üstleniyordu. Aynı zamanda sosyalizmin savunucuları da olan öncü şairler ve yazarların 1930’lu yıllarda tutuklanmasıyla basın ve yayın organları da kapatılmıştır. Tüm bunların Türk basın hayatındaki gerçekçiliği etkilemesi ile birlikte 1930’lu yıllarda Marx, Engels, Lenin, Plehanov gibi düşünürlerin yazılarının çevrilmesi ve yayımlanması, toplumcu-gerçekçi yazarların kendi yazılarını yayımlamasına da olanak sağlamıştır. (Kurdakul, 1992) “Türkiye İşçi ve Çiftçi Sosyalist Fırkası’nın legal yayın organı *Aydınlık* dört yıla yakın bir evrede Türkiye’de Marksizm’in bilimsel temelleri atan dergi oldu.” (Toprak, 2016, s.2) Bu derginin sadece Marksist değil, ayrıca sosyalizm ve materyalizmden de beslenen felsefi bir düşünce sistemi karnavalı olmuştur.

Bu dönemin sanatçıları kendilerini belirli dergilerde göstermişler ve sanat anlayışlarını bu dergilerde savunmuşlardır.”Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında toplumcu gerçekçilik anlayışı, Türk Marksist kuramcılarının yayın organı olarak kabul edilen *Aydınlık* dergisinde yayımlanan felsefî, sosyal, ekonomik ve tarihî yazılarla sanat ve fikir dünyasında varlığını göstermeye başlamıştır” (Aydoğdu,2017,ss.272) Bu dergiyi çıkartan ise 1940 kuşağı şairler arasında yer alan isimlerden Ömer Faruk Toprak’tır.

Daha ilk sayısında *Aydınlık* (1921) gençlerin (özellikle darülfünûn) felsefe ve sosyoloji ile yakından ilgilenmelerini tebrik etmiş ve onları bu yolda yüreklendiren bir tutum sergilemiştir.<sup>1</sup> Bu konuda aydın gençlerin her konuyu

---

<sup>1</sup>Derginin ilk sayısına İBB Atatürk Kitaplığından ulaşılmıştır. Dergi ile ilgili yazılan bilgiler bizzat birincil kaynaktan toplanmıştır.

iyice araştırdıktan sonra ancak benimsemeleri gerektiğini hatta bu konular vatan, millet gibi kutsal ve tartışmaya açık olmayan konular dahi olsa önce felsefesi araştırılıp sonra bir hayat duruşu olarak savunulması gerektiğini söylemişlerdir. Sayılar incelendiğinde toplumcu-gerçekçi tavrın politik ve ideolojik önde gelen savunucusunun Dr. şefik Hüsnü olduğu görülür. Kendisi daha sonraki yıllarda (1946 ve sonrası) Türkiye Emekçi Partisi'nin kurucu önderi olacaktır.

Toplumcu-gerçekçi tutumdaki yazarlara bakıldığında daha çok ezen-ezilen, sömüren- sömürülen, haksızlığa uğramış vb. insanların sorunlarını paylaşıp onlara destek olma, kendi dilleriyle onların acılarını aktarma ve bu konuda yer yer çözümler verme kaygısının güdüldüğu görülür. Nitekim Attilâ İlhan'ın sadece şiirleri değil, özellikle düzyazıları başta olmak üzere romanlarında da bu tarz toplumsal mesaj ve kaygı içeren mesajlar yer almaktadır. " Nazım Hikmet'in etkisinde kalan "1940 Kuşağı" toplumcu şairleri, şiirlerinde genellikle Anadolu gerçekleri, savaşa karşı tepki, yoksulluk, barış özlemi, cehalet, kentleşme, sanayileşme gibi temalar işlemişlerdir." (Aydoğdu, 2017, s.276) Ancak Attilâ İlhan'da bu etki Yakup Çelik'in de dediği gibi daha çok ilk şiirlerinde Nâzım Hikmet ve saz şairlerinin karışımı gibi karışımıza çıkmaktadır. (Çelik, 2007) *duvar*'ın meraklısı için notlar kısmında Attilâ İlhan kendisi de 40 kuşağı toplumcu-gerçekçiliğe "özenen" gençlerden birisi olduğunu şu ifadelerle anlatır; "karanlıkta kaynak yapan adam, 'faşizmin yediği şehirlerde' yükselen işçi sınıfını temsil ediyordu, buysa 40 yıllarında toplumculuğa özenen genç bir ozanın ilk kitabı için en uygun ve en müthiş bir ad demektir (...)" (Attilâ İlhan, 2006, s.180).

Toplumcu-Gerçekçilik, aslında felsefi temelini Marksizim'den alır. Sınıfların savaşı ve özellikle proleterlerin haklarını, özgürlük düşüncesi altında savunan bu anlayışın, bizim 1940'lı yıllardaki anlayıştan biraz daha farklıdır. "Dönüşüm gerçeğe kadar toplumcu gerçekçi bir çok sanatkarın şiire Kemalist ideolojinin belirlediği "halkçılık" ve "köycülük" kavramları ve daha sonra buna eklenen "hümanist" düşünce çerçevesinde bakıldığını söyleyebiliriz" (Özcan,

2018) Bu iki ideolojinin bazen birbirinin yerini almasındaki sebep, bazı araştırmacılara göre; ideolojik kavramsal benzerlikler sebebiyledir. Bazı araştırmacılar ise; o dönemde hâkim ideoloji altında başka bir ideolojiden konuşarak, kendilerine sahte bir kimlik arayışı arayan yazarların bir tür saklanma aracıdır.

Attilâ İlhan'a göre diğer toplumcu şairlerde de olduğu gibi özgürlük temasının baskınlığı aslında özgürlüklerinden yoksun olma durumu ile karşı karşıya gelmelerinden kaynaklanmaktadır. Sosyalizm'in 1940'lı yılların Türkiye'sinde her şeyden önce bir "özgürlük" mücadelesi olduğunu belirten İlhan, "Sosyalizmin s'si yasak" der. (Attilâ İlhan, 2018, s.25) Bu yıllarda görülen baskıcı tutumu "İnönü Diktası" olarak değerlendiren şaire göre yasak olan sadece sosyalizm değil, her konuda bir baskı rejimi söz konusudur. Nâzım'ın şiirlerini okumak dahi yasaktır. İşte toplumcu gerçekçiler, sosyalizmin özgürlüğe eşit olduğu duygusuyla önce özgürlüğün mücadelesini vermek istemişlerdir.

1940 kuşağı temel olarak Nâzım Hikmet etkisinde doğmuş bir edebiyat anlayışıdır. Nâzım Hikmet'in biçimde ve şekilde yaptığı yenilikler ilk şiir kitabı *835 Satır*'dan itibaren avangard şiire örnek olmuştur. Onun halka ait yaralara dokunması ve ardından gelen uzun yıllar hapis hayatı, sonraki nesili bir hayli etkilemiş olup Nâzım Hikmet'i adeta bir "mit" hâline getirmiştir denilebilir. Kitaplarının yasaklanması, şiirlerinin el altından dolaşması ve gizlice okunması, onu iyice peşinden gidilecek bir kahraman hâline getirmiştir. 1940 kuşağı şairleri sırasıyla şöyledir: "Hasan İzzettin Dinamo (1909), Rifat Ilgaz (1911), Cahit Irgat (1915), M. Niyazi Akıncıoğlu (1916), A. Kadir (1917), Suat Taşer (1919), Mehmed Kemal (1920), Enver Gökçe (1920), Ömer Faruk Toprak (1920), Ahmed Arif (1925), Attilâ İlhan (1925), Arif Damar (1925) , Şükran Kurdakul (1927)" (Altınkaynak, 1977, ss.110) Alınan bu liste 1940 kuşağı edebiyatımız hakkında neredeyse ilk sistemli çalışmayı yapan Hikmet Altınkaynak'a göredir. Verilen bu sanatçılar dışında Metin Cengiz'in *Toplumcu Gerçekçi Şiir 1923-1953* adlı inceleme kitabında İlhan Berk'i de ilk dönem şiirlerinden dolayı bu liseye almayı uygun bulmuştur. (Cengiz, 2015) Bu sanatçıların hepsindeki

vazgeçilmez ortak tema şüphesiz Nâzım Hikmet'i kendilerine üstat olarak kabul edip, onun yolundan ve çizgisinden gitmeleridir. Yapıtlarında Nâzım Hikmet'i bolca anmış – bu bazen ismen zikrederek bazen de eserlerine gönderme yaparak olmuştur- onu, eserlerini ve yaşamını saygıyla anmışlardır. Bu şairlerin çoğu aynı zamanda birbirleri ile de gerçek hayatta temas hâlinindedir.

1940 kuşağını anlayabilmek Nâzım Hikmet'i anlamaktan geçerken, Nâzım Hikmet'i anlayabilmek ise toplumcu-gerçekçileri anlayabilmekten geçmektedir. Berna Moran'a göre toplumcu-gerçekçilik özünde bir yansıtmacı kuramdır. Bu sanatçıların yansıtıkları şey ise; hayatın kendisidir. Bu kuramı uygularken sadece hayatı anlatmakla kalmamış, olan ve olması gereken hakkında da "mesaj" verme tutumlarında olmuşlardır. Çünkü bu kuram özünde, ideolojik bir ortam çerçevesinde bulunmaktadır. Bu ideoloji, ezen-ezilen, işçi-işveren ve sınıfsal bir mücadeleye dayandığından, toplumcu gerçekçi yazarlar, hayatı olduğunu gibi yansıtmamış, bahsedilen konular çevresinde bir kıyım sürecinden geçirerek eserlerine aktarmışlardır. Bu noktada saf bir realist veya natüralist tutum söz konusu değildir. Olanı anlatmanın yanı sıra, "ideal olanı" gösterme gayreti onları realizm ve romantizm arasındaki çizgide durdurmuştur. Funda Masdar bu durumu "devrimci sosyalizm" (2011, ss.24) olarak adlandırmıştır. Bu duruma bağlı olarak da idealleştirilen kişiler dolayısıyla olumlu özellikler gösterecektir. Sadece davalarında değil kendileri de erdem sahibi tipler olarak karşımıza çıkacaktır. (Bayrak, 2016) Bu erdem sahibi kişilerin durumunu *Attilâ İlhan* yıllar sonra bir yazısında "yeşilçam filmleri"ne benzetecektir. Aslında yeşilçam için verdiği bu tarifi, 1940/1950 toplumcu gerçekçilerine benzetecektir. Ona göre;

Yeşilçam Sokağı'nın mantığı, inanılmayacak kadar sağlam bir reçeteye bağlanmıştır. Bulaşanlar bilir: Oğlan, daima haklı, daima namuslu, daima temiz, daima üstündür. Kız asla kötü niyetleri olmayan, başına dert gelse bile 'kaderin cilvesinden' gelmiş olan bir tazecik. Kötü adam, Tanrı'nın kötü yarattığı, düzeltilemez, iyi tarafı olamaz bir adamdır, vs... Apaçık değil mi? Kötü adam tipine kapitalist burjuva etiketini yapıştırıp, oğlanı sosyalistten saydınız mı, bizim piyasa işi yerli filmlerin hepsini sansüre yasak ettirmeniz olasıdır, toplumcu gerçekçi diye.." (Attilâ İlhan, 1993, ss.118)

Verdiği bu tanımlamayı da Türk toplumunun realitesine bakılmaksızın yazıldığı için eleştirmektedir. Ona göre bu durum, toplum realitesine uymamaktadır.

Batı'da uzun yıllar etkisini gösteren, "sanat ideal olanı yansıtır" ilkesi ile eserler veren romantizimden sonra, Fransa'da realizm akımına yerini bırakacaktır. Stendhal, Balzac, Zola ve Flaubert gibi yazarlar, sanatın hayatı olduğu gibi yansıtması gerektiği fikrini savunacaklardır. Öte yandan Rusya'da, on dokuzuncu ve yirminci yüzyılda gelişen bir yansıtma kuramı olarak Marksist eleştiri yer edinmeye başlayacaktır. Berna Moran (2016), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı çalışmasında Marksist estetiği incelerken iki döneme ayırır. Birinci dönem 1934'e kadar olan dönemdir ve ikincisi de bu tarihten sonraki dönemdir. 1934 tarihinin önemi bilindiği gibi Sovyet Yazarlar Birliği'nin birinci kongresinin toplanması ve sonrasında toplumcu gerçekçiliğin ana ilkelerinin belirlenmesinden kaynaklanmaktadır. 1934 öncesinde ise, Marx, Engels ve Plehanov gibi düşünürlerin, sınıfsal sorunların, ekonomiye bağlı olarak sanatla ilişkisini saptamaya çalıştığı yıllarıdır. Bu çalışmaları sistemli bir kalıba oturtmaya çalışan Plehanov, Troçki ve Lunaçarski gibi düşünürler de sanatın ilkelerini Marksist kurama göre yorumlamaya çalışmışlardır. Plehanov'a göre, "sanatın kökeni iştir." (Moran, 2016, ss.47) İnsanlar ilkel zamanlardan beri, sanat ve işi birbirlerini destekleyecek şekilde ortaya çıkartmışlardır. Bu bazen ritmik hareketlerin de katılımı ile bazen de sadece ezgi ile ifade edilmiştir. Burada 'iş'ten kasıtta önemli olan nokta "fayda"dır. G.V. Plehanov – ki kendisi Marx'ın kuramını estetik zemine oturtmada epey uğraşmıştır- *Art and Social Life* adlı eserinde, sanatın çıkış noktası olarak ilkel toplumlardaki ekonomik yapıyı inceler. Yemek arayışının ilkel toplumlarda ekonomi denen olguyu oluşturduğunu söyler. Peki yemek arayışı ekonomiyi nasıl geliştirdi? Plehanov, bu soruya birçok örnekle ve bazı düşünürlerle cevap verir. Ona göre, ilkel insanlarda oyunun verdiği haz, onlarda yiyecek elde etme isteği uyandırmıştır. Sanatta bununla ilgilidir. Mesela vahşiler dans ederken farklı hayvanları taklit ederler çünkü avlanırken (yani oyun oynarken) yaşadığı hazzı tekrar yaşamak isterler. Buna "mimetik betimleme" der. Bu bazı toplumlarda ise "eğitim sistemi"ne dönüşmüştür. Buna da şöyle bir örnek verir, mesela Avusturalya'da

aborjinler çocuklarının savaşta oynamalarının geleceğin savaşçılarının becerilerini geliştirmesinde önemli olduğunu söyler. Kızılderililer de böyledir der. Bu örneklerle söylenmek istenen teori aslında şudur; “oyun, emek veya işten daha da eskidir.” Sanat ise, yararlı nesnelere üretiminden daha eskidir. Plehanov, bu teorileri ortaya atarken Buecher’in çalışmalarını kendisine referans ve bir destekleyici olarak gösterir. Bu düşüncelere göre ise “sosyal hayat” denilen şey yani eğlence veya eğlenme ihtiyacı “iş”ten geçer. Diğer bir deyişle avlanma hareketlerini tekrar ettikten sonra gerçekleştirmek “tekrar oynamak” anlamına gelmektedir. Bu da sanatı yani haz alma dürtüsünü ve bir anlamda ekonomik yapıyı birbirinin tamamlayıcısı konumunda gösterir.

Marx’ın ise, Plehanov gibi estetik ve sanat üzerine bütün bir yapıda eseri olmasa da eserlerinin içinde yer alan bazı aforizmalar, onun estetiğini biraz olsun bize verir.

Karl Marx’ın içine doğduğu yüzyıldan önce yani 18. Yüzyılda bilindiği gibi Fransız devrimi olmuştu. Bu devrim ile beraber insanlarburjuvasi ile toplum çıkarlarının hiçte eşit veya aynı olmadığı kanısına varmış oldu. Proletaryanın, sanat üzerine yoğunlaşması da bu döneme denk gelir. Burjuvasinin aksine, işçi sınıfı ilgiyi nazımdan nesre kaydırmıştı. Çünkü onlara göre estetik dönem, Goethe ve Hegel zamanında kalmıştı. Artık proletaryanın politik bağımsızlığı kazanarak sosyalizmi kurma zamanı gelmişti. Bu noktada Marx’ın kuramı, proletarlar için izlenilecek bir yoldu.

Marx, üniversite yıllarında hukuk öğrencisi iken sadece hukuk ve felsefe ile ilgilenmekle kalmamış, edebiyat ve sanat üzerine de zaman ayırmıştır. Bu alanda klâsik Alman edebiyatçıları da okumuş, eski edebiyatla da ilgilenmiş, gittiği Bonn Üniversitesi’nde sanat ve edebiyat derslerini de takip etmiştir. Bu alanlar üzerine okumalar da yapmıştır. Okudukları arasında Hegel’in estetiği üzerine kitap onu oldukça etkilemiştir. Hatta sadece okumakla değil, aynı zamanda şiir yazımıyla da ilgilenmişse de bu şiirler estetik açıdan pek güçlü değillerdi. Birkaç piyesi de vardı. Hegel’in öğretisine göre, “modern çağda

sanatın yozlaşması kaçınılmaz” bir şeydi. Bu öğretiyeye uygun olarak ne kadar istediye de şiir yazmayı bıraktı (Lifshitz,?).

Karl Marx'ın ve Friedrich Engels'in yukarıda temeli açıklanan fikirlerinin sanatta karşılık bulması ile önce Rusya'da sonrasında Türkiye'de "toplumcu gerçekçilik" bir sanat-edebiyat fikir akımı olarak kendini göstermiştir. Önce Nâzım Hikmet ve onun öncülüğünde Ercüment Behzat Lav ile devam eden bu çizgi sonraki yıllarda 1940 ve devamında 1960 kuşağını da içine katmıştır.

### 1.1. BATI EDEBİYATI

Immanuel Kant'ın, 1784 tarihli "Aydınlanma Nedir?" başlıklı yazısı, bugün modernizmi tanımlamaya çalışırken, onun bir manifestosu niteliğinde olup başvurulması gereken bir düşünce biçimidir. Özet olarak söylenecek olursa, insanın ergin olma durumuna işaret eden Kant, bu ergin olmayı da ancak kişinin kendi aklını kendisi kullanırsa veya kullanabilirse ulaşabileceğini söyler. Bu önerme, modernizmin doğuşunda belirleyici bir zemin hazırlamıştır. Bu da modernizmin Batı'da kurulmasına ve rol model oluşturmaya neden olmuştur. Dolayısıyla Türkiye gibi "batıdışı" olarak gösterilen toplumlar da Batı'nın modernizmini almaya çalışmıştır. Türkiye'de özellikle kültürel devrimler göz önüne alındığında sanatın özgürleşmesi bir anlamda modernleşmek olarak görülmüştür. Kalıpları yıkmak, alışılmış mazmunların ötesine geçmek, türsel ihlâl yapmak gibi devrimler "modernleşme" sürecinin parçalarından biri sayılmıştır.

Türk edebiyatında bu tarz bir modernleşmenin izlerine her ne kadar 18. Yüzyılda -Nedim gibi- hissedilmeye başlansa da esas gür sesini çıkartmaya 19. Yüzyılda cüret etmiştir. Şinasi ve Namık Kemal ile başlayan bu gür ses, bugünkü manadaki modern sürecine 1920'lerde Nazım Hikmet ile ve aynı zamanda Yahya Kemâl ile artık başka noktalara taşıyacaktır. "Türkiye'deki şiir ortamı açısından aykırı sayılabilecek şiirlerini Rusya'daki avangard şairlerin



etkisiyle yazmaya başlar.” (Armağan, 2014, ss.90) Bu şiirlerde Batılı avangard şairlerin izleri, başta Fransız Edebiyatı, vardır. Hasan Bülent Kahraman, bu konuda Attila İlhan’ı, Nazım Hikmet’i ve Batı avangard şiirleri ile modernizmi 1920-1950 yıllarını kapsayacak aralıkta şöyle birleştirecektir;

Arada Türkçe şiirin belki de “en” Modernist söylemleri öne çıkar ve kendisinden sonra gelen şiirleri çok ağır bir biçimde etkiler. O isimlerin başında Attilâ İlhan gelir, Attilâ İlhan’ın Türk şiirinde 2. Yeni ve sonrası üstünde bunca etkili olması bir rastlantı değildir. Çünkü, Türk şiirinin, Nazım Hikmet’in yarattığı, dışsal ‘mekanizasyon’la örtüşen modernizması bir yana bırakılacak olursa, bu şiir, birçok nedenden ötürü Türkçe’nin gerçekten de Modernist bir “yaşama biçimine” ve “duyarlılığına” en geniş ölçüde açılan ses ve söylemlerinden birisini kurar. İmgeyi yeniden ayağa kaldıran ve daha farklı bir bağlama oturtan, imgeye ve şiirsele politik bir yönseme getiren Attila İlhan şiiri, bireyin varoluşçu bir düzlemde kendisini sorgulayışının da dışarıdan duyulan iç sesidir. Rimbaud- Apollinaire aksına oturan bu şiir, öteki tercihiyle de Aragon’un duyarlılığını, içinde üretildiği zamanın gizlediği görsellikle tümleştirir. Attilâ İlhan’ın şiiri 1. Ve 2. Yeni gibi Modernizmin ‘öğelerini’ değil, ‘verimlerini’, ‘sonuçlarını’ kullanan ilk şiirdir. O nedenle söylemiyle olduğu kadar ‘teknik’ yanıyla da insanları, onlar farkında olmasalar da etkileyecektir. (2000, ss.26)

Attilâ İlhan’ın şiir hayatını tek düzeymiş gibi tek bir çizgide ele almak büyük bir yanlış olacaktır. Elli küsür seneyi aşan yazın hayatından bahsedilen bir şairin şüphesizki okuduğu kaynaklar değişecek ve buna bağlı olarak dünya görüşüyle birlikte yazdıkları da – en azından çizgisel olarak- değişecektir. *Duvar*’dan başlayarak geleneği-popüler eğilimi ve modern tarzı bir arada mozaik bir katman gibi birleştiren tavrı,sonrasında daha fazla modernist, biraz biraz divân ve Fransız edebiyatına yönelen bir yolda ilerleyen şiir yapıtlarında görmek mümkündür. Bunun yanında modern Türk şiirine de yabancı değildir. 1920-1930 arasında neredeyse bir “mit” hâline gelmiş Nâzım Hikmet’in duyarlılığı özellikle ilk şiirlerinde çokça hissedilir. Bu bağlamda, onun şiirlerini bir “bileşim” olarak ele almak yanlış değildir. O, hem Türk aynı zamanda da Batılı bir şair olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunu sadece şiirlerinin biçimde değil, aynı zamanda bir kişilik ve yaşam stili olarak ele almıştır. O, bu mânada hem modern hem de modernisttir. Halk onun için daima beslendiği kaynak olmanın yanı sıra aynı zamanda haklarının savunulması gereken de bir topluluk olmuştur. Belki de bu yüzden ki, onun sanatında ve yaşam biçiminde sosyalizm ve Kemalizm yakınlaşmaya başlamıştır. Köylü, köylünün hakkı, Kurtuluş savaşı, genel olarak

savaş ama yanında belirli bir iyimser tutum, hürriyet ve özgürlük ortamlarının direnişçi bir ruhla savunulması gibi temler onun hep ilgi alanında olmuştur. Bu temalar bakıldığında 1940 kuşağı toplumcu şair ve yazarların aynı zamanda ortak konusu ve meselesidir (Celâl, 2020).

Okuma dünyasının zenginliğini kardeşi Cengiz İlhan'a yazdığı mektuplardan da görmek mümkündür. O mektuplarda sık sık okumakta olduğu yazınlardan bahseder. Bunlardan biri Malraux ve Curzio Malaparte'dir.

"Kaputt bitti. Şimdi elimde La Condition Humanie var. Onu okuyor ve Malraux'nun bizim dilde yapmak istediğimizin daniskasını kendi dilinde bundan otuz sene evvel yapmış olduğunu hayretle görüyorum. Malraux büyük adam. Şüphesiz olmasın (Arslan, 2021, s. 31)." Bu mektubu Attilâ İlhan, 14 Mayıs 1951 tarihinde yazmıştır. Sonraki 29 Mayıs 1951 tarihli mektubunda da devam eder, "Malraux'u okumakta berdevamım. Yorucu bir Fransızcası var. Orhan Kemal'in 'Sarhoşlar'ını okudum. Varlık kitaplarından birkaçını sana göndereceğim (Arslan, 2021, s. 37)." Buradaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere Attilâ İlhan'ın okuma dünyasını o yıllarda toplumcu-gerçekçi yazar ve şairler oluşturur.

6 Haziran 1951 tarihli mektubunda ise, "Abbas'ı yazıyorum ve yeni bir roman okuyorum. Arthur Koestler'in Le Zero et l'infini isimli kitabını. Bu adamın solculuk hâdisesini mukabil kutuptan gösteren bir hain olduğunu bilmelisin. Fakat bu adamı okuyorum. Senin de okumanı isterdim. Sarıcı bir taraf var romanda (Arslan, 2021, s. 43)" Bahsi edilen roman ise Koestler'in, tutuklandıktan sonra ihanet suçlaması ile yargılanan yaşlı bir Bolşevik'i anlattığı, 1940 tarihinde yayımlanan bir romandır.

Mektupların devamında ise, 20 Haziran 1951'de, "Daha çok okuyorum: Zero et l'infini bitti. Şimdi Upton Sinclair'in LA FİN D'UN MONDE'unu aldım. İki cilt. 400'er sahife. Lanny Budd'un maceraları birinci kitap. Okkalı bir eser. Ondan evvel Memet Fuat'ın 'Yaşadığımız' isimli kitabını okumuştum. Velhasıl boş durduğum yok "(Arslan, 2021, s. 51).

Attilâ İlhan, Paris'e gittikten sonra da okumalarına devam etmiştir. Onun beslendiği batı kaynakları içinde sadece romanlar değil aynı zamanda tarih kitapları da yer almaktadır, 15 Eylül 1951 tarihli mektubunda da bundan bahsetmektedir, "Şimdilik kitap olarak: la jeune-garde'i (...) aldım. Bir de histoire parti c.L'URSS" (Arslan, 2021, s. 91). Bahsi geçen roman, Alexandre Fadeev'in, II. Dünya savaşı Nazi işgaline direnen genç muhafızları anlattığı ve 1946'da yayımlanan kitabıdır. Tarih kitabı ise, Sovyetler Birliği zamanındaki Komünist Partisinin tarihini anlatmaktadır. Bu yıllarda sadece kitaplarla değil aynı zamanda ünlü eserlerin bale,müzikal veya opera gösterilerine de gittiğinden bu mektuplarda bahseder. Kardeşine yazdığı mektuplar ileride yazacağı şiirleri de oluşturur, adeta bu düzyazıların şiire dönüşmüş hâlini anımsatır. Metinlersılık yöntemine göre bakıldığında koşuklaştırma yapılır. Örnek vermek gerekirse 11 Ekim 1951 tarihli mektup örneğine bakılabilir. Bu mektupta Attila İlhan, Paris'ten ve Paris'in sonbahar görüntüsünden, sokaklarından ve orada tanıştığı bir hanımdan bahseder. Bu kadın Lihteştayn dükaliğindandır ve oralı olan bu kadının ne kadar sempatik,mağçup ve kendi hâlinde biri olduğunu yazar. Devamında ise, "Ayrıca mektubunda bir cümleye rastladım ve o isimle bir şiir yazacağıma hükmettim: 'İnsan kendine rağmen yaşayamaz'" (Arslan, 2021, s. 101). Ağabeyi Cengiz İlhan'ın kendisine yazdığı bu sözü çok beğenen ve aynı zamanda ağabeyine bahsettiği Paris ve Lihteştayn dükaliğinden gelen kadını *yağmur kaçığı* isimli şiir kitabındaki *hannelise* şiirinde görmekteyiz;

(...)  
 paris ve yapraklar sararmış etrafımda  
 seine'e kanat vurup bir rüzgâr geçiyor  
 gare d'orlean'da saat şimdi üç diyecek  
 yağmurdan çıkıp geleceksin hannelise

(...)  
 insan kendisine rağmen yaşayamaz  
 kalbimiz beyaz derken biz siyah diyemeyiz  
 diyemeyiz hannelise  
 sen mutlaka liechtenstein dükaliğinden bahsedersin (Attilâ İlhan, 2020, s. 42)

*hannelise* şiiri gibi mektuplara bakıldığında birçok koşuklaştırma örneği görmek mümkündür.

## 1.2. TÜRK EDEBİYATI

### 1.2.1 Türk Halk Edebiyatı Kaynakları

Attila İlhan'ın eserlerine ve özellikle şiirlerine bakıldığında birçoğu "alıntılar mozaiği"ne benzemektedir. Onun eserleri hakkında yazılmış bir sürü makaleye, anıya, kitaba rastlamak mümkündür. Şiirlerine üzerine (özellikle geleneksel edebiyatla gelenek ilişkini de gösteren) tespit edilebildiği kadarıyla en geniş kapsamlı çalışma *Yakup Çelik'in Şubat Yolcusu Attilâ İlhan'ın Şiiri (1998)* adlı çalışmasıdır. Bu çalışma, şiirlerin metinlerarasılık kuramının incelemesi açısından adeta bir başucu kaynak niteliğinde olmuştur.

Attilâ İlhan'ın şiirlerini incelerken, bazı şiirlerinde geleneğin sözlü kısmının aynen devam ettirici olduğu hissi gelir, bazı şiirlerinde ise gelenek ve modern şiiri sentezleyerek okura sunmuştur. Onun şiirleri okunduğunda, zengin kültürel birikimi neredeyse her satırında göz kırpar. Sadece Türk ve doğu edebiyatlarının birikimleri değil aynı zamanda yaşadığı dünyadan da oldukça haberdardır. Ülkesindeki ve dünyadaki gelişmeleri takip eder ve onlara kendini kapatmaz. Zaten şairin, İkinci Yeni şairleri ile ters düştüğü ve eleştirdiği nokta da buradan gelmektedir. Aynı zamanda İkinci Yeni şairleri de 1940 kuşağına karşı olduğunu söylemekten çekinmeyecektir. Nitekim, Ece Ayhan şöyle diyecektir;

Biz, 'İkinci Yeni' şairleri olarak, yeni bir dilbilgisi ve yeni bir sözdizimiyle, yeni bir istifle de kuşanmıştık. Ve sözgelimi, Prof. Suut Kemal Yetkin'lere(yani Prof. İhsan Doğramacı'lara); Yaşar Nabi Nayır'lara (yani Prof. Orhan Aldıkaçtı'lara); Atatürkçü bir kadın hareketi olan Mavi Yolculara, bir tekkenin posnişini gibi Prens Sabahattin Eyüboğlu'lara, yani altı oklu devlet memurlarına; Oktay Rifat'lara; Melih Cevdet'lere; yani oksuz belediye memurlarına; Osmanlıyla iki kaşık gibi iç içe duran işbu Cumhuriyet'e; Baylan'cı statükoculara, arabeskçilere, Orhan Gencebay'lara, C.H.P.li Attilâ İlhan'lara, İrfan takmasına sığınan

Tataratitiri'lere, v.b.ne kesinkes ve açıkça karşıydık (Ece Ayhan, 1993, ss.16).

Daha ilk şiiirlerinden itibaren; *duvar, yağmur kaçağı ve sisler bulvarı*'nda geleneksel hava ile 1940 kuşağı temaları harmanlanan şairin İkinci Yeni ile ters düşmesinin altında aslında onları birer "kopya" olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. Sadece İkinci Yeni için değil, Birinci Yeni, yani garip şiiiri için de aynı şeyleri söyleyecektir. Hatta daha geriye gitmek gerekirse Tanzimat ve Edebiyat-ı Cedide'nin de sanki ecnebi şairlerin şiiirlerini çevirmişler gibi "yavan" bir tat verdiğiinden yazılarında sıkça bahseder.

Attilâ İlhan'ın baştan sona bütün eserleri incelendiğinde Türk edebiyatının yazılı ve sözlü geleneklerini de içine dahil ederek çok yönlü ve çok geniş bir yelpazesi olduğu görülmektedir. Sözlü geleneğin izlerinin özellikle ilk eserlerinde görülmesinin büyük etkisi Nâzım Hikmet'ten gelmektedir. Şair, *Hangi Edebiyat* başlıklı yazılarından birinde "1940'lı yıllarda Nâzım Hikmet'ten başkasını şair kabul etmediğinden" (Attilâ İlhan,1993,s.260) bahseder. Ona göre, Tanzimat, Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âti "taklit"tir. Tanzimatçıların ve Servet-i Fünûncuların sundukları batının kötü birer taklitleridir. Onları 'ülkenin bin yıllık geçmişlerini beğenmemekle' suçlar. Nâzım Hikmet ise eski ve modernin buluştuğu noktadır. Şaire göre, Atatürk'ün Türk sanatçısından beklediği şiiirdeki "devrimi" Nâzım Hikmet yapmıştır.

Nâzım Hikmet'in eserlerine de Attila İlhan gibi, metinlerarasılık bağlamından bakıldığında zengin altyapı görülür. Özellikle halk edebiyatı ürünlerinin yeni bir formda hayat bulduğu şiiirler, İlhan için "yeni'nin ve "yerli'nin ta kendisidir. "Nâzım Hikmet daha 1930'ların içinde halk ağzıyla ve divan edebiyatı gazel tarzından yararlanarak 'Simavna Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin' destanını yazıyordu." (Attilâ İlhan,1993,s.203) Ona göre; "bu bileşim tutmuştu, yeni Türk şiiirini Kemal Paşa'nın istediği raya toplumsalcılar sokacaktı, İnönü iktidar olur olmaz, Nâzım Hikmet'in başlattığı bileşimi sürdürmek isteyen şairleri, ya hapse attırdı ya sürdürdü." (Attilâ İlhan,1993, s.207) Sonrasında 1940'lı yıllarda ortaya

çıkan Garip şiiri ise, şaire göre bu çizginin tamamen dışında, orta sınıf Fransız şairlerinin taklitlerinden başka bir şey değildir.

Halk şiirini bu kadar öven ve sahip çıkan tutumunu sonraki dönemlerde yazdığı düzyazılarında da ifade etmektedir. Ancak Yakup Çelik, Attilâ İlhan'ın halk edebiyatı veya halk söyleyişi ile şiir hayatının tümüne baktığında şunları söyler; "bu yıllarda beğenilen, halka ait yaşayış tarzının ve halk söyleyişini aksettiren şiir tarzı (Duvar'ın tümü, Sisler Bulvarı'nda *Yeraltı Ordusu*, Bursa'dan *Yaylımateş*, *Barakmuslu Mezarlığı*; Yağmur Kaçağı'nda *Acı Ninni*) Attilâ İlhan tarafından daha sonraki yıllarda terk edilmiştir." (2007, s.169)

Yukarıda ifade edildiği üzere Yakup Çelik halk edebiyatı unsurları üzerine bunları söylese de şairin ileri yıllardaki şiir kitaplarına bakıldığında epigrafların neredeyse çoğu divan edebiyatı şairlerinden seçildiği görülmektedir. Bu da onun bütünüyle Türk edebiyatının geçmişini göz ardı etmediğini göstermektedir. Bu anlamda şairin gelenek ile ilişkisi metinlerarasılık yöntemlerinden biri olan "yan metinsellik" ile bir yandan devam etmiştir.

Halk edebiyatına dair unsurlar genel olarak incelendiğinde şairin hareket noktasının özellikle halk kültürü söyleyiş biçimleri ve edebi türler olduğu görülmektedir. Bazı şiir adlandırmalarında ise bu türlerin isimlerini ile başlıklarını tercih edilmiştir. *duvar*'da döşeme, ağıt gibi, *Yağmur Kaçağı*'nda koşma, ninni, hikâye gibi nazım türlerinin isimleri direkt olarak kullanılmıştır. Şair, sadece tür isimlerinin kullanılması ile kalmamış, bu metinlerde "söylemlerarasılığa" yer vermiştir. Yine Yakup Çelik'in tespiti ile *Yağmur Kaçağı* kitabının "'berber sâlih'in hikâyesi" şiiri söylemlerarasılık yönünden bakıldığında "tekerleme ile sağlanan belirli bir ahenk" (2007,s.170) olduğu görülür. "hammal şaire ketenhelvacı mânileri" adlı şiirinde ise, tam bir mâni havası bunun yanında her dörtlüğün sonunda tekrarlanan "vay kaymak vay" yinelemeleri halk edebiyatı söylemlerinden türkü/oyun havası vermektedir. Şairin bu türleri şiirlerinde bazen direkt olarak alıntı yöntemi ile kimi zaman da türler arası bir söylemlerarasılık bağlamında kullanıldığı görülür.

Yukarıda bahsedilen “hammal şakir’e ketenhelvacı mânileri” adlı şiir dörtlüklerle yazılmıştır. Arı bir söylemi olan bu dörtlüklerde hece ölçüsü bulunmamasına karşın dörtlüklerin kendi arasında düz uyak (düz kafiye) ile yazıldığı görülmektedir. Şiirin dörtlükleri kendi arasında aaax/bbbx/cccx/dddx/aaax şeklinde yazılmıştır. Bu anlamda şiir halk edebiyatı türlerinden “koşma” ile benzerlik göstermiştir. Metinlerarası yöntemde söylemlerarasılık ve üst-metinsellik öğelerine örnek gösterilebilir. Üst-metinsellik yöntemi bir metnin ait olduğu türü buldurur. Bu şiirde ise koşma türü kendini üst-metinsel yöntemle buldurur. Bu şiirin halk edebiyatındaki tür özellikleri ile Attila İlhan’ın şiiri arasındaki söylemsel ve biçimsel benzeşmeler sadece dörtlükler ve uyak düzeni açısından olmamakla ayrıca koşma türünde görüldüğü gibi genellikle 3-5 dörtlükten oluşmuştur.

Koşma nazım türünün de konuları değişiklik gösterdiğinden bu şiirde spesifik bir konu benzeşmesi yapmak zordur. Ancak saz eşliğinde de söylendiği bilinen koşmaların bu özelliğini, şairin dörtlüklerin son dizesinde yinelediği “vay kaymak vay” söyleminde görülür. Bunun yanında biçem olarak konunun şairin modernizm ekseninde orijinal bir nitelik kazandığı görülmektedir. Halk unsuruna ait noktası, sokaklardaki ketenhelvacı yani halk kültürünün şu an için unutulmuş bir alışkanlığı olan seyyar satıcıları hatırlatmasıdır. Bunun yanında hamallık mesleğini hatırlatılarak sosyal hayata dair bir unsur gözler önüne sermiş olur.

Şairin şiirlerinde kullandığı bu türlerde ise, genelde sıradan ve günlük hayattaki kahramanları anlattığı görülür. Bu kişiler halk edebiyatı söylemlerine uygun halktan, çoğunlukla ezen-ezilen mücadelesinde ezilen tarafta, ekonomik anlamda hakkı ve işgücü sömürülen taraftadır. Şair bazen bu kahramanların direkt olarak sorunlarına eğilirken bazen de alaycı bir üslup ile konunun alttan alta var olduğunu hissettirir. Bu şiirleri bazen de manzum şiir tarzında ele alarak aktarır.

Şairin bu yaklaşımını 1940 kuşağı toplumcu-gerçekçi şairlerde de görmek mümkündür. Hasan Bülent Kahraman, "Toplumcu Gerçekçi Şiir ve Halk Şiiri" başlıklı yazısında bu konuya değinmektedir. Kahraman'a göre; toplumcu şiirin halk şiiri kaynağına eğilmesi son derece olağandır çünkü Türkiye'de bu şiir kendini halkçılık ile özdeşleştirir. Halkçılığın tanımına bakıldığında ise, halkın dertlerini dinlemek ve onlara çözüm üretmek, yaşadıkları acıları ortadan kaldırmak ve yaptığı/yapacağı bütün işlerde halkın yararını gözetmek vardır. Bunu yaparken de onların sorunlarını onların diliyle ele almayı tercih etmiştir. Dolayısıyla birbirinden farklı – ki bu farklılık ile özgünlük kastedilmiştir- olsalar da toplumcu şairlerin bulunduğu nokta halk şiiri olmuştur. Attila İlhan ise şiire 1940'lı yıllarda toplumcu gerçekçi çizgide başlar ve şiirini halk şiiri kaynaklarından yararlanarak verir (Kahraman, 2018).

Nitekim, "Toplumcu şiirin temel beslenme kaynağı olan halka yönelme, somut olanın şiire yansıtılması, yaşanan coğrafyanın tarih-kültür-toplum bağlamında şiir yoluyla aktarılması başat öge olarak karşımıza çıkmaktadır (Aydoğdu, 2020,ss.1308)".

Bu kaynakları kullanırken sözlü geleneğin içinde Karacaoğlan, Dadaloğlu gibi söylem tarzlarının yanında anonim ürünlerine de yer verir. Ancak tüm bunları yaparken şair kendi özgünlüğünü de yakalar. Bir yeniden üretme çabasına girer.

İlhan toplumcu şiire adeta halk şiiri kullanma yeteneği konusunda bir sınav vererek girmiştir. O dönemde yoğun bir okuma ve kavramsallaştırma aşamasında olmadığını (ayrıca yaşının çok küçük olduğunu anımsayalım), bu olanağı yurtdışına çıktıktan sonra bulduğunu da biliyoruz, (...) yani bilinç düzeyini yükselttikten sonra şiirini başkalaştırmış, bir yandan uzak halk şiiri ağzından yararlanırken, bir yandan da toplumcu şiirin bu anlama gelen salt bir 'eda' sorunu olmadığını anlamış ve göstermiştir. (...) Attila İlhan şiiri *Duvar* kitabından yola çıkılarak görülecektir ki, burada bile yapıtın başlangıcını oluşturan ürünlerin dışında daha şehrli, insan duyarlılığına yönelik, toplumculuğu salt 'ağıt yakma' 'kavga çağırma' olarak algılanamayn bir bakış açısı söz konusudur. Bununla birlikte *Sisler Bulvarı*'ndan sonra ve Nâzım'ın dışında toplumcu şiiri alışılmış kalıpların dışında oluşturan ilk kişi Attila İlhan'dır (Kahraman,2018).



Attilâ İlhan'ın şiirlerinin geneline bakıldığında halk şiiri unsurlarından anonim ürünlerden biri olan "atasözleri"ni sıklıkla kullandığını söylemek mümkündür. Şair bu atasözlerini bazen doğrudan alırken bazen de bunları şiirlerinin içerisinde değiştirerek yeniden yazar. Örneğin *sisler bulvarı* adlı şiir kitabının ilk bölümündeki epigraf şöyle başlar;

ben gidip başıma belâlar aramışım  
o kalıp mevlâsını bulmuş (Attilâ İlhan , 2019,s.7)

Şairin kitabın en başına koyduğu bu dizesi "arayan belasını da mevlâsını da bulur"(Çotuksöken,2004,ss.30) atasözünden bir düzenlemedir. Buradaki düzenleme, daha şairane ve romantik bir havada söylenmiştir. Ayrıca bunu yaparken şair, metinlerarasılık bağlamında düzyazı şeklindeki metinleri mısralar hâlinde söyleme yöntemi olan "koşuklaştırma" tekniğinin örneğini vermiştir.

Bir başka örnek *yağmur kaçacağı* kitabındaki "Zehra Kardelin" şiirinde geçen "dağ dağa kavuştu ben sana kavuştum" (Attilâ İlhan. ,2020, ss.24) dizesini de şair metinlerarasılık bağlamında bu atasözünü söylemlerarası düzlemde verir. Atasözünün aslı "dağ dağa kavuşmaz, insan insana kavuşur" şeklindedir. Şairin atasözleri örneklerini çoğaltmak mümkündür. *Zehra Kardelin* şiirine bakıldığında bir "alıntılar mozaigi" olduğu görülür. Şairin bu atasözünü kullanışı metinlerarasılığın "kolaj" tekniği ile bağlantılıdır. Çünkü şiirin geneli bir halk edebiyatından birçok söylemi içinde barındırır. Örneğin şiirde geçen "halep şehri şen oldu şenlik oldu" dizesi XVI. yüzyıl saz şairlerinden Aşık Garip'in "İşte geldim gidiyorum/şen olasin Halep şehri/çok ekmeğin tuzun yedim/ Helâl eyle Halep şehri" (Ergun, 1938, ss.24) türküsü ile söylemlerarası düzlemde ilişkilidir. Şair bu atasözünü ve türküyü bir kolaj nesnesi olarak kullanır.

Bazen de bahsi geçen bu türküyü bağlam dönüştürme tekniği ile içeriğini değiştirerek dizelerine yansıtmıştır. Örneğin *sisler bulvarı*'nda geçen "kirli yüzlü melekler" şiirindeki;

işte geldik gidiyoruz

kahrolasın  
kahrolasın istanbul şehri (Attilâ İlhan. ,2019, ss.99)

dizelerinde ise bu sefer tersine dönüştürme yapılmıştır. Türkünün orijinalinde Halep şehrini öven ve onu yücelten anonim dizeler bu sefer şair tarafından İstanbul'u yermek amacıyla kullanılmıştır.

Bir başka dizede geçen;

sen masallardan bile güzelsin  
açıl susam dedin açıldı kalbimin kapıları  
kırk haramiler yol verdi sana (Attilâ İlhan. ,2020, ss.24)

ifadelerinden hareketle şairin metinlerası yöntemlerden "alıntısız gönderge" düzleminde değerlendirilebilir. Şair burada bir metnin hem ismini hem de kahraman ismini anarak göndermede bulunur. Anlatmak istediğini alt-metin üzerinden yapar ve konusunda değişikliğe gider. Ancak bu konu her ne kadar değiştirilse de "ana-metin" ile ilişkilidir ve ona gönderme yapar. Bu bakımdan "Ali Baba ve Kırk Haramiler" Türk masalını tersine çevirerek aslında kötü karakterler olan "haramiler" burada şairin aşkı karşısında saygı ile sevgilinin kapıdan geçmesine izin verirler. Hatırlanacağı üzere, Ali Baba sihirli kelimeleri kullandığında "açıl susam açıl" dediğinde ve altınlarla dolu mağaraya girdiğinde haramiler ona izin vermemişti. Kaldı ki kelime anlamı olarak da "harami" denildiğinde masala göre kültürel bellekte canlanan ilk sıfatlardan biri onların "vizardansız" ve "kalpsiz" olmalarıdır. Ancak sevgilide görülen olağan üstü özellikler haramileri olduklarının aksine "anlayışlı" ve "saygılı" karakterlere dönüştürmektedir. Bazen de kırk haramiler gerçek mânasında kullanılmıştır. Örneğin şairin *belâ çiçeği* kitabında "yarının başlangıcı" şiirinde geçen "şu kırk haramilerin elindeki vatan" (Attilâ İlhan ,2019, ss.82) ifadelerinde politik ve siyasi bir anlama büründürerek devleti yönetenleri veya işgal eden düşmanları haramilere benzetmiştir. Şaire göre vatanını seven kişi onu kırk haramilerden kurtarmalıdır. Burada da metinlerarasılık bağlamında açık gönderme yapılmıştır. Benzer şekilde hatırlanması gereken bir husus, Nâzım Hikmet'in, "Kırk Haramilerin Esiri" adlı şiiridir. Bu şiirinde Nâzım Hikmet, işgalcileri haramilere

benzetmiş, anlattığı temada haramilere esir düşen askeri ve bu askerin kollarını kesmek isteyenleri anlatır, bir kolunu kestiğinde sıra diğerine gelir ancak bu esnada asker var gücüyle savaşmaya karar verir. Ekber Babayev'e göre (1997) Nâzım Hikmet burada askerin bir kolu ile Rumeli'yi ve diğer kolu ile Anadolu'yu kastetmektedir. Attilâ İlhan'ın, Nâzım Hikmet'i usta olarak gördüğü bilindiğine göre metinlerarasında ilişki olduğu düşünülebilir.

Bu şiirde sevgilinin olağanüstü özellikleri Yakup Çelik' e göre "masal" türüne bir göndermedir; "Zehra Kardelin, sevgiliye yüklenen olağanüstünü vasıflar bakımından masalı hatırlatmaktadır. 'kimsenin bilmediği bir yıldız gibisin', 'istersen dağ yürür yağmur olur bulut olur', 'rüzgarın koynundan çıkar gelirsin', 'açıl susam açıl dedin açıldı kalbimin kapıları', 'ellerin alnıma dokundu havai fişek oldum', 'ben yanardağ sen ateş sen dünya ben güneş' gibi ifadeler masala has olağanüstülükleri ve anlatım tarzını hatırlatmaktadır (Çelik, 2007,ss.172).

Biçimsel dönüştürme de ise yazarın bir düz yazı olan "Ali Baba ve Kırk Haramiler" adlı düz yazı türünden (masal) esinlenerek yazdığı bu dizelerde "koşuklaştırma" örneği göz çarpmaktadır.

Yakup Çelik'in tespiti ile şairin "gözlerin iki siyah karanfil gibi/ gözlerini alsam yakama taksam (Attilâ İlhan,2020, ss.25) dizeleri; "gözlerin karanfile benzetilerek yakaya takılması, Erzurum'da anlatılan Rabia Hatun efsanesini hatırlatmaktadır. Efsane şöyledir: 'Rabia Hatun, Hasan Basri'ye sorar, 'sen benim neyime aşık oldun da böyle peşimde geziyorsun?' Hasan Basri'de 'gözlerine' diye cevap verince Rabia Hatun gözlerini çıkarır, bir tabağa koyar ve 'bana lüzumu yok' diye Hasan Basri'ye gönderir. (Seyidoğlu, 1985,ss.79 akt. Yakup Çelik) Bu efsanenin varyantarı da bulunmaktadır (2007, ss.172).

Yukarıda verilen tüm örneklerden de anlaşılacağı üzere şair bu şiirinde kolaj betimlemesi yapmıştır. Şiirde özetle atasözü, halka ait bir anlatı, halk türküsü, halk efsanesi derlemeleriyle kolaj yapmıştır. Burada şair sözlü kültür ve halk kültürü ürünlerini birleştirerek yeni bir bileşim oluşturur. Seçilen masal

dönüştürülerek verilen halk efsanesinin temasına yaklaştırılır. Verilen bu kolaj örneğinde türlerin birbirlerinden farklı seçilmesi Attilâ İlhan'ın şiirindeki çok sesli yapıyı gösterir. "Türk şiirinin gerçekten çok güç ve güçlü bir ozanı olan Attilâ İlhan, oluşturduğu 'kült'ün bileşenlerini çözümleyen yazılar bağlamında değerlendirilmiştir" (Kahraman, 2000, ss.34)

*yağmur kaçağı* şiir kitabında bulunan "acı ninni" şiiri ise yine bu çok sesli yapıyı toplumcu- Marksist çizgide gösteren en güzel örneklerinden biridir. Şiir daha ismi ile bir halk şiiri nazım türü olan "ninni"ye göndermedir. Bilindiği gibi ninniler çocukların uyuması amacıyla söylenen ezgili, nağmeli şiirlerdir. Ancak burada şair toplumsal bir eleştiri yapmak amacıyla bu sefer ninniye bütün bir toplumu zaten uykuda olan hâlden çıkartarak uyandırmak istemektedir. Bu mânada ninni nazım türü tersine çevrilerek "bağlam değiştirme" yapılmıştır.

Meraklısı için notlar kısmında Attilâ İlhan bu şiirinin konusu bakımından Nâzım Hikmet'in "Dünyanın En Tuhaf Mahuku" şiiri ile benzerlik gösterse de, Attilâ İlhan Nâzım Hikmet kadar acımasız eleştirmedeğinin altını da çizer. (Attilâ İlhan, 2020) Nâzım Hikmet şiirinde, toplumsal olaylar karşısında insanları sessiz, işlevsiz, korkak olarak değerlendirir. Bu değerlendirmesini yaparken de, "hani şu derya içre olup deryayı bilmeyen balıktan da tuhaf" (Nâzım Hikmet, 2014, ss.58) diyerek divân şairlerinden biri olan Hayali Bey'in " Cihân-ârâ cihân içindedür arayı bilmezler /O mâhiler ki deryâ içredür deryâyı bilmezler" (Hayali, 1945) beyitine "kapalı gönderme" yapmıştır. Ayrıca bağlamını da değiştirmiştir.

Attilâ İlhan'ın "acı ninni" şiiri ise sadece konu/bağlam bakımından benzerdir. Bunun yanında "ninnisini duyuyolar ninnisini/ rüyalarına kırk haramiler giriyor" (Attilâ İlhan , 2020, ss.70) dizlerinde de yine bir halk anlatısı olan "Ali Baba ve Kırk Haramiler" metnine "açık gönderme" metinlerası yöntemini kullanıyor. Burada bu metni kullanmasındaki işlevi, hayatlarına haramiler de girse insanların hâla derin uykusundan uyanmaması veya uyanmak istememesi durumuna getirdiği eleştirinin boyutunu göstermektir. Nâzım Hikmet'in şiirinde sürüye sorgusuz/sualsiz ayak uyduran "koyun" olarak nitelendirilen insanlar

Attilâ İlhan'ın şiirinde sadece “derin uykuda”dırlar. Özellikle İstanbul insanları, daha doğrusu işçiler onun burada esas konusudur. Ana-metin ve üst-metnin bu ilişkisine göre ninni türü bu şiirin üst-metinsel yorumu ile açıklanabilir.

*yasak sevişmek* kitabında bulunan “ç koçaklaması” ise yine bir halk şiir olan koçaklama türüne direkt olarak üst-metinsel göndermede bulunmaktadır. Bunun yanı sıra aynı kitapta yer alan “Osmanlı Kasidesi”nde geçen şu dörtlükler halk edebiyatı ürünleri bakımından zengindir;

yağmurlu çınarların onlar mıdır tekkelerin  
aya batmış serviler yürük mezarlarında  
eski kuyulardan sesleri çığlık çığlık  
atları dolaşır perili ormanları

onlar mıdır nasreddin hoca gülümseyerek  
köroğlu öfkeleriyle dağa çıkmış  
ölüm allahın emri elif/lam ve cim  
idam yazarsa da hünkarın fermanları (Attilâ İlhan ,2017, ss.62)

Bu iki dörtlüğün ilkinde yine masal halk edebiyatı türü ile metinlerarası bir ilişki vardır. Bir türe ait unsurlar şairin kendi yapıtında kullanılmıştır. Eski kuyulardan seslerin gelmesi, yapılan orman tasviri ve bu ormanın perili olması gibi söylemler masala ait unsurlardır. Sadece buradaki içeriğin bağlamı ve işlevi değiştirilmiştir.

İkinci dörtlükte ise Nasreddin Hoca ve Köroğlu'na “açık gönderme” yapılmıştır. Nasreddin Hoca fıkraları bilindiği gibi insanı güldüren, güldürürken de düşündüren fıkra tarzıyla ünlü bir anaonim halk kaynağıdır. Şair Nasreddin hocanın güldürme unsurları ile dolu fıkralarının içeriğine de gönderme yaparak ondan bahsederken “gülümseme” sözcüğünü kullanmıştır. Aynı durumu ikinci dizede geçen “köroğlu” açık göndermesinde de yapar. Bilindiği gibi Köroğlu öfke ve isyanla Bolu beyine karşı gelerek dağa çıkmıştır. Yine bu dizede Köroğlu'na açık gönderme yaparken onun halk anlatısındaki içeriğine de göndermede bulunur.

Üçüncü dizeye gelindiğinde ise “Şu Kışlanın Kapısına” adlı bir yöre türküsüne metinlerasilik bağlamında alıntı yaptığı görülür. Türkünün orijinali;

Yüce dağlar olmasaydı  
Laleleri solmasaydı  
Ölüm Allah’ın emri de  
Şu ayrılık olmasaydı (Uzunkaya, 2011, s. 32)

şeklinde. Yalnız burada bahsedilmesi gereken önemli bir nokta vardır ki bu alıntıyı daha önce Orhan Veli’nin “Kitabe-i Seng-i Mezar” adlı şiirinin üçüncü bendinde alıntılar. (Uzunkaya, 2011) Burada esas soru Attilâ İlhan’ın hangi metinden alıntı yaptığıdır. Şairin I. ve II. Yeni hareketlerine karşı duruşu ve halk edebiyatına yakınlığı bilindiğine göre halk anonim/sözlü kültüründen yararlandığını söylemek yerinde olacaktır.

Şairin yine aynı şiir kitabında yer alan (*yağmur kaçağı*) “Venedik” isimli şiiri de halk edebiyatı tarzı olan “dedim dedi” üslubundan alınmıştır. Divan edebiyatında da bu tarz görülmektedir (Çelik, 2007).

Tüm bu örneklerden şu çıkarım yapılabilir; Attilâ İlhan’ın sanat anlayışında gelenek kurtulması gereken eski bir kalıp ve kurtulduktan sonra oluşan şiir yenilik demek değildir. Halk şiiri şair için her zaman çok kıymetli bir hazine olmuştur. Bu tespiti şairin sonraki yıllarda söylediği kendi cümleleriyle desteklemek mümkündür. “Halk şiiri, halk kaynağından fışkıran şiirdir, öyle olunca elbet ekmek gibi öper başımıza koyarız. Bu şiirde Türk halkının yüzyıllardır söyleye söyleye bildiği nice türkü söyleniyor. Türk dilinin en arı, en duru işlenişi ondadır. En ummadığın ozanın en ummadığın şirinde karşına iki dize çıkar ki çarpılırsın” (Attilâ İlhan ,1993, s.131) Sonrasında ise 17. Yüzyıl Âşık Ömer’den çok beğendiği iki dizeyi örnek gösterir: Ferhad dağı deldi ise/Ben koyam dağ dağ üstüne. Bu dizeler her ne kadar halk şiirinin büyük âşıkları olsa da şair sadece en bilinen saz şairlerini değil ona göre pek bilinmeyen şairlere de büyük saygı duyar. Bunlardan en beğendiklerinden biri Ali İzzet ve Deli Boran’dır (Attilâ İlhan, 1993). Sadece halk şiirini değil aynı

zamanda divan edebiyatını da geleneğin vazgeçilmez bir unsuru olarak görmektedir.

Attilâ İlhan'ın halk şiirine bu kadar değer vermesi ve yönelmesinin altındaki sebep onun milli bir edebiyat kurma düşüncesinden gelmektedir. Ona göre yeni şiiri oluşturmak demek eskiyi yok sayıp tamamen batıdaki edebiyatı kopya etmek demek değildir. Biz, Öncüler gibi, geçmiş edebiyatımızın büyüklerini hor görmüyoruz.Şairin 1954 yılında Seçilmiş Hikâyeler dergisinde yayımlanan "Toplumcu ve Gerçekçi Sanat Geleneğine Saygı başlıklı yazısında bu konu üzerine düşüncelerini söylemektedir." Onların batılı sanatını kurmak isterken memleketimizin ve edebiyatımızın tarihinden koptuklarına, yaratıcı olacak yerde taklitçi, terkipçi olacak yerde aktarıcı olduklarına inanıyoruz (Attilâ İlhan,1594,)"<sup>2</sup> Şaire göre bu edebiyattan kaynak alınarak doğan yeni şiirimiz Atatürk'ün istediği doğrultudadır, yani hem batılıdır aynı zamanda da millidir. Attilâ İlhan, Atatürk'ün düşüncesinin bu yönde olduğunu doğrulamak için de *hangi edebiyat* adlı yazılarından birinde *Nutuk*'tan örnekler verir.

Şaire göre toplumcu-gerçekçiliğin hem yerli ve milli hem de batılı olan bu tarzını onlardan önce başta Namık Kemal olmak üzere Ziyâ Paşa, Ahmet Mitat, Samipaşazâde Sezai, Mehmed Murad, Nâbızade Nâzım, Recâizade Mahmud Ekrem, Hüseyin Rahmi Gürpınar benimsemiştir. Aynı şekilde Mehmed Emin Yurdakul da onların örnek aldıkları şairin kendi ifadesiyle "namuslu ve yiğit kalemler"dir. Yine çağdaşlarından farklı düşünüş tarzıyla Tefik Fikret özellikle "Sis, Tarih-i Kadim" şiirleri ile toplumcu- gerçekçidir (Attilâ İlhan,1594). Ancak yazının başında da söylendiği gibi sonraki yıllarda Fikret'i, Fransız şair Coppee'nin kötü bir taklitçisi olmakla itham edecektir. Buradan da şairin sanat hayatının başındaki düşünceleri ile olgunluk evresi fikirlerinin sınırlı ölçüde değiştiği görülmektedir. Ancak Tefik Fikret'in özellikle *Rûbab-ı Şikeste* başta olmak üzere eserlerinde François Coppee'den faydalandığını Mehmet Kaplan da *Tefik Fikret* incelemesinde dile getirmektedir(Kaplan, 2018).

<sup>2</sup> Attilâ İlhan'ın bu yazısına Ayşe Sümeyye Turan'ın Seçilmiş Hikâyeler Dergisinde Edebi Faaliyetler adlı Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazi Üniversitesi Yeni Türk Edebiyatı bilim dalı yayımlanmamış Yüksek Lisans tezinden ulaşılmıştır.

Geleneksel edebiyatımız hakkında şairlerin yaklaşımları farklılık göstermiştir. Attilâ İlhan bir bileşim oluşturmaktan yana iken bunun tam tersini savunan veya onun gibi düşünen şairler de vardır. Konuyla ilgili Ertan Örgen'in "1940-1973 Arası Türk Şiirinde "Gelenek" Kavramı Etrafındaki Yaklaşımlar" adlı makalesi toparlayıcı niteliktedir (Örgen, 2004).

Attilâ İlhan'ın şiir hayatını dönemlere ayırmak gerekirse araştırmacılar ilk üç şiir kitabının halk edebiyatı ve gelenek çizgisinde devam ettiği konusunda hem fikirdir. Bu kitaplardan özellikle bu tezin asıl inceleme konusu olan *duvar* yapıtı ayırt edici özelliktedir. "1941 yılında ilk şiir örneklerini yayımlayan şairin ilk şiir kitabı Duvar 1948 yılında yayımlanır. Bu şiirlerde genellikle II. Dünya Savaşı'nın etkileri toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla ele alınır. Şairin İlk dönem şiirlerindeki dil ve söylemi daha çok Halk edebiyatının kaynakları ile toplumcu söylemi kaynaşmasından beslenir. 1950'lerden sonra hem düşünce dünyasında hem de şiir anlayışında toplumcu gerçekçi çizgiden "sosyal realizm"e doğru yönelen şairin estetiği ön plana çıkardığını görmekteyiz (Aydoğdu,2017).

Attilâ İlhan'ın şiirlerinde halk kültürünün izlerini takip ederken Türk edebiyatı tarihinde ayırt edilmesi gereken bir husus vardır. O da halk birikiminden yararlanmanın sadece toplumcu-gerçekçiler ile sınırlı olmadığıdır. Hatırlanmalıdır ki bu anlayışın toplumcu-gerçekçilerden daha da önceki savunucuları Beş Hececiler olmuştur. Bu beş şairin başında gelen Faruk Nafiz Çamlıbel, "memleket coğrafyası, bu coğrafyada yaşayan insanlar ve onların estetiği"nden (Enginün, 2008,ss.40 ) eserlerinde istifade etmiştir. Toplumcu gerçekçilerin buradaki farkı edebiyat Marksist kuram çerçevesinden bakmış olmalarıdır.

Verilen örneklerden hareketle, Attilâ İlhan'ın geleneği kendi süzgecinden geçirerek yeniden yorumladığı görülmektedir. Bu sâyede geleneksel halk şiirine okuyucu nezdinde farklı açılardan bakılmasına olanak sağlamıştır. Aynı zamanda ulusal kaynaklara gönderme yapılarak onları yeni bir düzleme oturtur.



Böylelikle ulusal kimliği temsil eden bu eserler zaman karşısında yenik düşmemiş ve durma noktasından kurtulmuş olur. “Bir ulusun kültürünün temel unsurlarını canlı tutmanın yolu onların sürekli olarak başka dönemlerde güncellenmelerine bağlıdır. En etkili güncelleme yolu ise başka yapıtlarda yeniden kullanıma sokulmaları, bir başka deyişle söylemlerarası/metinlerarası bir sürece katılmalarıdır” (Aktulum, 2022, ss.10). Attilâ İlhan’ın manzum eserleri bu bakımından oldukça malzemeye sahiptir. Nitekim “metinlerarasılığın yazınsal alanda en önemli işlevlerinden biri unutulmayı ortadan kaldırmasıdır” (Gariper K. , 2020, ss.100) Attilâ İlhan’ın gelenek ile ilişkisi onu diğer çadağları olan toplumcu gerçekçi şairlerden ayırmaktadır. Çünkü onun sanat poetikasına göre “şairin hası, halkının dilinde ve belleğinde, kuşaktan kuşağa aktarılacak iyi şiirler yazar” (Attilâ İlhan ,1993, ss.258)

### 1.2.2 Klâsik Türk Edebiyatı Kaynakları

Türk edebiyatında Tanzimat dönemi ile birlikte eski şiir yerini batılı anlamda bir yenileşmeye bırakmaya başladı. En azından o dönemin sanatçıları bunu yapma arzusu duydular. Ancak eski şiirin etkisinden “kurtulmak” onlar için bir çırpıda yapılabilecek bir devrim değildi. Her ne kadar Namık Kemal, Şinasi ve Ziya Paşa şiirin içeriğinde batılılaşmaya, yenileşmeye gitmişlerse de klasik şiirin kalıplarını tam olarka yıkabilmiş değillerdi. İçeriği konu itibarıyla değişse de kullanılan nazım şekilleri, ölçü yine de klasik şiire bağlıydı. Bu anlamda Ziya Paşa başta olmak üzere yaşanan bu düalizm ileri yıllarda klasik ve yenileşme devri Türk edebiyatında deyim yerindeyse bir polemğin doğmasına sebep olacaktır. Bu düalizmin oluşmasındaki en büyük rolün dönem sanatçılarının klasik Türk şiir zevkiyle yetişmelerinde araştırmacılar hemfikirdir. Bilindiği gibi Ziya Paşa ve Namık Kemal, eski şiirin estetiğini devam ettiren Encümen-i Şuara topluluğundaydılar. Bu şairlerde olan benzer bir durum da Attiiâ İlhan için de geçerlidir. O da çocukluk yıllarında babasından dinlediği divan edebiyatı şiirleri ile büyümüştür.

Servet-i Fünûn ile Recaizade Mahmut Ekrem'in büyük etkisinden sonra divan edebiyatı tarzı neredeyse tamamen terk edilir. 1930'lu yıllara gelindiğinde ise Ankara'da toplanan Türkçe ve Edebiyat Muallimleri kongresinde divan edebiyatı ile ilgili hararetle bir tartışma yaşanır. Bu kongrede Ahmet Hamdi Tanpınar gibi önemli yazarlar divan edebiyatına karşı çıkarlar. Yine aynı dönemde Peyami Safa, Sabahattin Eyüpoğlu ve Nurullah Ataç gibi isimler divan edebiyatının soyut imajlarla dolu bir hayal edebiyatı olduğundan, bu edebi zevkin modern ve çağdaş yöne doğru yüzünü dönmüş yaşama tarzımıza uygun olmadığı söylenmiştir. Daha sonrasında ise bu tartışma hece ve aruz vezni üzerinden devam etmiştir (Tonga, 2007).

1945 yılında yayımlanan Abdülbâki Gölpınarlı'nın *Divân Edebiyatı Beyanındadır* adlı eseri ise o dönemde büyük tartışmalara yol açmıştır. Öncesinde divân edebiyatını savunan ve klasik şiir üzerine pek çok araştırmayı yapan Gölpınarlı sonrasında fikir değiştirerek divan edebiyatını feci şekilde eleştirdiği bu kitabını yayımlar. Bu kitabında Gölpınarlı, divan/klâsik edebiyatını "hayal dünyalarında gezmek ve gerçekliği yansıtmamak" ile eleştirir. Bazen de onu "saçma" bulmaktadır. Kitapta geçen bazı söylemler şu şekildedir; "annesinden cuma namazına gidiyorum diye izin alıp kaçmasını tenbih etmede, on beş yaşında sarıklı, cübbeli, gül yanaklı ve kerrakeli bir diğer sevgiliye diller dökmede, bir diğerine, bu konuşma şivesini, sana kız kardeşin mi öğretti? diye sormada, tıraş olan bir başkasına da bir şarkı yakmadadır" (Gölpınarlı, 1945, ss.30) ifadelerinden de anlaşılacağı üzere bu tarz bir üslup ile yerden yere vurmuştur. Sonraki yıllarda bu konuda pişmanlığını da dile getirmiştir.

O yıllarda Attilâ İlhan da bu kitabı okumuş ve Gölpınarlı'nın bu fikirlerinden oldukça etkilenmiştir. Bu etkiyle ilk şiirlerinde divan edebiyatını eleştiren bazı yazıları mevcuttur. Nitekim kendisi de "Tarz-ı Kadim" şiirini açıklarken şu ifadelerle durumu anlatacaktır;

babam şairdi, divan edebiyatı tarzında gazzeller yazardı; ben de elbet, hem onun şiir tutumunu yadsıyorum, hem de kendimi ona kabul ettirmeye çalışıyorum. kolay kolay etmedi ya, o ayrı sorun. 'tarz-ı kadim' bugünkü kafama göre yanlış bir saldırı tutumundadır. Besbelli abdülbaki

gölpınarlı'nın yayımladığı *divan edebiyatı beyanındadır* adlı kitabın etkisindeyim. Klâsik şiiri küçümsüyorum. neden olarak da biçimsizliğini gösteriyorum (Attilâ İlhan , 2019, ss.161).

Bu şiirinin dışında da zaman zaman divan edebiyatını eleştirdiği kısımlar olsa da bu şiir tarzını sonraki yıllarda Türk şiirinin ayrılmaz ve unutulmaz bir parçası olarak kabul edecektir.

Necati Tonga ise Attilâ İlhan'ın klâsik şiir etkileşimi ile ilgili şunları söyleyecektir;

İkinci Yeni şiirine savaş açan Attila İlhan, divan şiirinin hem şekil hem de türlerinin yanı sıra, motif ve mazmunlarından da faydalanmıştır. İlhan, Tarih-i Kadim adlı şiirinde dönemin modasına uyarak geleneğe karşı çıksa da, sonraları Cumhuriyet dönemi Türk şiiri içerisinde divan şiirinden faydalanan şairlerin başında yer alır.

Pek çok kitabının bölüm aralarına ve giriş kısımlarına divan şairlerinden beyitler koyan Attila İlhan, modernizmle geleneği bağdaştırma noktasında Cumhuriyet döneminde güzel bir örnek teşkil eder. Attila İlhan'ın aşağıya alıntılatacağımız şiiri, Nailî'nin "Oldu eşkim gülşen-ârâ-yı heves-cûlar gibi/ Akdı gönlüm bir nihâl-i işveye sular gibi" matlalı gazeline nazire gibidir. (Tonga, 2007, ss.779).

Tam olarak bu konuyla alakalı Attilâ İlhan ise 1976 yılında Politika dergisinde yazdığı yazısında ise Necati Tonga'nın söylediği gibi "bulut günleridir" şiirinin Nâili Kadim'in gibi redifli gazelisten ilhamla yazdığını söyler;

Babamın divan şiirine düşkünlüğünü şurda burda yazmışımdır, burnumu politikaya soktuğum için okuldan kovulduğum o savaş yıllarında, kışları onun kaymakamlık ettiği kasabalarda olurdum. (...) ben gaz lambasının ışığında, *nedim*'den, *bâki*'den, *fuzulî*'den şiirler okurdum ona. sık sık *nailî-i kadim*'in divan şiirinin ünlü rediflerinden gibi'ye yaslanarak yazdığı bir gazelini tekrarlatırdı ki, anlasam da anlamasam da çok sevdiğimi bugünmüş gibi hatırlıyorum. (...) şimdi *tutuklunun günlüğü*'nden, bu deneyin verdiği şiiri 'bulut günleridir'i aktarıyorum (Attilâ İlhan, 1976)

Şair bazı biçim unsurlarının yanında klâsik edebiyatın nazım türleri olan "gazel, kaside, rubai" gibi tür isimleriyle de şiirler kaleme almıştır. Şiir kitaplarının yayımlanış tarihine göre sırasıyla, *duvar*'da "rubai"; *yasak sevişmek*'te "osmanlı kasidesi, hasköy bahriye kahvesi'ne gazel, bahriye kahvesinden ayrılış gazeli"; *tutuklunun günlüğü*'nde "deniz kasidesi, emekçiye gazel, ağırceza kasidesi"; *böyle bir sevmek*'te "kar kasidesi"; *elde var hüzn*'de "kurtalan treni'ne gazel,

gibi redifli gazel, bâki'ye gazel"; *korkunun krallığı*'nda "şeyh bedreddin simâvi'ye gazel, diyalektik gazel, düm tek'li gazel, istintak gazeli, şark-ı karip gazeli, cehennem kasidesi" adlı şiirleri klâsik türlerden alınan isimlerdir. "Attilâ İlhan, Nedîm etkisiyle şarkılar da kaleme almıştır. Dört şiirden oluşan "müjgan'a aşk şarkıları" ve "hisarlı ifâkat hanım'a şarkı" bu tarzda düzenlenmişlerdir. Attilâ İlhan'ın kaleme aldığı şarkılar dört veya beş beyitten meydana gelmektedir" (Çelik, 2007, ss.335).

Attilâ İlhan klâsik şiire ilgisinden sonraki yıllarda yazacağı *Hangi Edebiyat* kitabında da bahseder;

Zaman zaman, divan şiiri ulularından birinin herhangi bir beyiti kafama takılır, akşam sabah mırıldanır dururum. Son günlerde sultan-üş-şuara Bâki Efendi'nin şu beyiti dilimden düşmüyor:

'Bâtıl hemişe bâtil-ü-bîhudedir veli  
Müşkil budur suret-i Haktan zuhur' (Attilâ İlhan ,1993, ss.225).

Yine aynı yazısının devamında Avni, Gazali okuduğunu söyler. Galip Dede'nin beyitlerinden de çok beğendikleri vardır. Ancak özellikle ilk şiirlerine bakıldığında yer yer divân/klâsik şiirini eleştirdiği noktalar da vardır. Nitekim *sisler bulvarı* kitabında yer alan "tarz-ı kâdim" adlı şiiri bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Şaire göre toplumda acı gerçekler yaşanırken klâsik şairlerde olduğu gibi sevgiliden aşktan şaraptan bahsetmek ona göre değildir. Tarz-Kâdim dendiğinde Abdülhâk Hamid'in "Nakâfi" adlı şiiri akla gelmektedir. Bu şiirinde Hâmid klâsik edebiyat kalıplarının yıkıldığından bahseder. Ancak Nâzım Hikmet'in de "Putları Yıkıyoruz" kampanyası ile kendisine işaret ettiği hatırlanmalıdır. O hâlde Hâmid'in şiirinin onun fikir ve düşünce dünyasındaki değişimin sonucudur denilmesi yerinde olacaktır. İlk dizesi "Evet tarz-ı kâdim-i şi'ri bozduk herc ü merc ettik" (Tanpınar, 2014,ss.539) mısrası ile başlar. "Attilâ İlhan'ın "tarz-ı kadim" şiiri, geleneğin bugün neden yaşatılamayacağını anlatan bir metin olarak, Abdülhak Hamit'in mısralarına bir gönderme olarak düşünülebilir" (Oğuz, 2017, ss.155) Aynı çalışmada Oğuz bu şiirin Yahya Kemal'in " "Sönmez seher-i haşre kadar şi'r-i kadim / Bir meş'aledir devredilir

elden ele” ile metinlerarasılık düzlemde ilişkili olduğu tespitinde bulunur (Oğuz, 2017).

Klâsik tarzın yok olması ile ilgili görüşler Tanzimat’la birlikte Nâmık Kemal’in şiirlerinde de görülür: “Tarz-ı kudemâ bütün bozuldu/ Bir tarz-ı nevîn vücûd buldu” (Kemal, 1840). Yine benzer şekilde ara nesil şairlerinden Mehmed Celâl de “Eski yolda ş’ir ile meşgûl olan/ Asümânı mahv eder bir âh için/ Kim olursa mâil-i tarz-ı cedîd / bir eser te’lif eder bir mâh için” (Çıkla, 2015, ss.327) Bu dizlerde bahsedilen beytin Attilâ İlhan’ın *tutuklunun günlüğü* kitabının başında bulunan Nef’î’den alınmış “bir âh ile bu âlemi virân ederim ben” (Attilâ İlhan ,2014) epigrafi ile ilişkili olması şairin bu Mehmed Celâl’in bu mısralarını okumuş olup olmadığı sorusunu akıllara getirmektedir. Ancak Mehmed Celâl’in Nef’î’nin bu beytine metinlerarası göndermede bulunduğu kesindir.

Yukarıda verilen bu örneklerin gösteriliş amacı aslında Attilâ İlhan’ın da bu ekolleri takip etmesidir. Nâzım Hikmet ve Nâmık Kemal’e olan yakın hislerini yer yer kendi metinlerinde de dile getirir. Bu mısralara benzer şekilde Attilâ İlhan’da bu yüzyılda tarz-ı kâdim üzere şiir söylemenin yakışık almadığından dem vurur. Aynı zamanda bunu yaparken de örnekler verir.

beşiktaş’a yakın hânesi yerle yeksan oldu nedim’in  
bâki o enis-i dilden  
bir yahya kemal kaldı hâl-i hazırda  
ayıptır efendim iç bâde güzel sev demek  
yar ise akl-ü şuurun  
....  
kim okur kim dinler siham-ı kazayı  
yalnız alınıp verilür bir selam kalmıştır  
nâbi efendi’den (Attilâ İlhan , 2019, ss.97)

“tarz-ı kâdim” şiirinin ilk mısrasından başlayarak gilecek olursa; öncelikle Nedim, Yahya Kemal, Nâbi Efendi şair adları ile İlhan doğrudan isimleri verdiğiinden metinlerarasılık düzlemde “açık gönderme” yapmıştır. Yine “siham-ı kaza” doğrudan bir metnin ismi olduğundan o da “açık gönderme” örneğidir. Nedim’in Beşiktaş semtinde evinin olduğunu belirten ilk dize Nedim divanından şu beyitleri anımsatmaktadır; “Münâsibdir sana ey tıfl-ı nâzım hüccetin al gel /

Beşiktaş'a yakın bir hâne-i vîrânımız vardır” (Gölpınarlı, 1951,ss.272) Nedim divânından alınan bu beyit ile metinlerarası bağlamda anıştırma yönteminden söz edilebilir. Burada bağlam dönüştürülmüştür, yani Beşiktaş'ta evinin olduğunu haber veren, zaman zaman beyitlerinde sevgililerini oralardan geçerlerse davet eden Nedim'e de artık sığınamayacağını çünkü o evin yıkıldığını, yok olduğunu söyleyerek klâsik edebiyatı bu konumda benzetme unsuru olarak kullanır.

Orhan Oğuz, bu şiir ile Hâmid'in "Nâkâfi" adlı şiiri ile metinlerarası bir ilişki kurar. Ancak belirtilmesi gereken bir husus vardır ki o şiirde Hâmid tarz-ı kadimi yıktığından ve yeni şiir tarzına geçtiğinin habercisiydi. Fakat Attilâ İlhan bu şiirinde Hâmid'i de eleştirir. Çünkü ikinci dizede geçen "bâki o enis-i dilden" mısrası aslında Hâmid'in "Makber" adlı şiirinin ilk kısmında sondan ikinci dizede geçmektedir: "Bâki o enis-i diden, eyvâh!... / Beyrût'ta bir mezar kaldı" (Tarhan, 2013, ss.20). Bu noktadan bakıldığında XVI. yüzyıl klâsik şairlerinden Bâki gibi görünebilecek bu dize aslında "Makber"den doğrudan alıntılanmış söz grubudur.

Orhan Oğuz'un bir başka tespiti ise " "iç bade güzel sev" ifadesi Ziya Paşa'nın terhib-i bendine bir göndermedir" (Oğuz, 2017, ss. 157). Söz konusu edilen beyit ise şöyledir; "İç bade güzel sev var ise akl-u şuurun /dünya var imiş ya ki yok olmuş ne umurun" (Ak, 1990, ss.78). Attilâ İlhan'ın bu beyitle ilgili bahsi geçen dizelerinde şair "parodi" yapmıştır. Ziya Paşa insanlara aklın ve şuurun varsa bu dünyada güzel sevip, bade içerek vakit geçirmesini tembihler. Attilâ İlhan ise bu dizeleri alarak aklın ve şuurun varsa iç bade güzel sev demek ayıptır diyerek Ziya Paşa'nın kendi cümleleri ile onunla alay eder. Bu konudan kendi araştırmasında da bahseden Gonca Gökâlî-Alpaslan, Attilâ İlhan'ın bu şiiriyle "Divan şiirine olduğu gibi bu tarzın sürdürücüsü olan diğer şairlere de eleştirel göndermede bulunur" (Gökâlî-Alpaslan, 2007, s. 28) der.

Bu şiirin son kısmında gelindiğinde ise;

sen benim velinimetim efendim  
 ben senin hayr-ül-halef  
 sen vakt-i zamanında  
 uyan derdin uyan ey mest-i hâbinaz  
 uyan artık uyan artık  
 bense uyandım hâb-ı gafletten  
 uyan derim uyan ey esirler dünyası! (Attilâ İlhan, 2019, ss.97)

ifadeleri geçmektedir. Yine Orhan Oğuz'a göre şair ikinci kez tekrarladığı "velinimetim efendim" ifadeleriyle babasına seslenmektedir (Oğuz, 2017). Ancak metinlerarası ilişkiler yönünden düşünüldüğünde bu ifadelerin Nâmık Kemal'in "Hürriyet Kasidesi"nin son beyitlerine itafen yazılmış olduğu göz önünde bulundurulmalıdır;

Kilâb-ı zulme kaldı gezdiğin nâzende sahrâlar  
 Uyan ey yâreli şîr-i jeyan bu hâb-ı gafletten (Kaplan, 2014)

Nâmık Kemal burada yaralı bir aslana benzeyen Osmanlı devletinin gaflet uykusundan uyanması tâlimatını vermektedir. O dönem özellikle Osmanlı'nın hızlı toprak kaybedişleri ve vatanın her yerinin düşman işgâli altında olması durumunu bir uyku hâline benzetmektedir. "sen vakt-i zamanında uyan derdin" ifadeleriyle de Attilâ İlhan, Nâmık Kemal'e hitâp ettiği düşünüldüğünde bu mânada kendisini onun "hayr-ül-halef"i yani hayırlı evladı olarka görmektedir çünkü o Nâmık Kemal'in uyan çağrısına "bense uyandım hâb-ı gafletten" diyerek cevap vermiştir. Dolayısıyla burada manevi babası yeni şiiir öğretisini örnek edindiği Nâmık Kemal olması fikri olasıdır.

Buna benzer ifadeleri çoğaltmak mümkündür çünkü Namık Kemal'in yanı sıra hâb-ı gafletten uyan şeklinde öğüt verici ifadeler Kul Himmet, Aşık Ömer gibi halk şairlerinin şiirlerinde de geçmektedir.

Attilâ İlhan, klâsik Türk şiiri ile çocukluk yıllarında tanışmıştır ve daha sonraki yıllarda bu şiir tarzını kendi şiirne kaynak olarak görmüştür.

Işık lisesi'nin bahçesinde, geceleri, kendi kendime aruz temrinleri yaptığım günleri hatırlıyorum. En kolay vezinlerle (fâilatün fâilatün fâilatün) irticalen

mısra düşürmeye çabalardım. Başarırdım da. Bütün divan biçimiyle şiir dendiğimi pek iyi hatırlıyorum. Hece vezniyle yazdığım şiirler, defterler doldurdu. Bunların hiçbiri yayınlanmamış ama eğer bugün yazdığım şiirler okurdan ilgi topluyorsa, bu ilginin mayasını oluşturmuştur. (Attilâ İlhan , 1993, ss.228)

Bazı şiirlerinde ise bu aruz isimlerinin sadece isimlerini kullanarak “ses” unsurunu yakalamaya çalışmıştır. Örneğin *belâ çiçeği*’nde geçen “ferdâ” şiirinde bu ölçülerden bazılarını zikrederek metinlerarası göndermede bulunur. Zaten şaire göre yeni şiiri inşâ ederken klâsik şiirden yararlanılması gereken en büyük nimet onun ses unsurudur. Bu durumu da onun şiirlerine yansıyan Türk Musiki’sine olan ilgisinde yakalamak mümkündür.

*yasak sevişmek* bölümünde “ç koçaklaması”na geçmeden evvel Bâkî’nin bir beyitini epigraf olarak kullanır. Hemen ardından “Osmanlı Kasidesi” gelir. Bâkî’yi kendisine göre divan şiirinin beş büyüğünden biri olarak sayar ve bu şairlerin unutulmasından zaman zaman sitem eder. “Divan şiirinin beş büyüğü (Fuzulî, Bâkî, Nef’î, Nedîm,) kesinlikle unutulmuş” (Attilâ İlhan , 1993, ss.244) ifadeleriyle yazılarında dile getirerek bu unutulmuş eski divan şairlerini hatırlatma yoluna gider.

Genel hava olarak da Bâkî’nin Mersiyesi’nin özellikle altıncı bendini çağırıştırır. Bâkî nasıl mersiyesinin altıncı bendinde ‘anları’ kafiyesini kullanmış ve Kânûnî Sultan Süleyman’ın hayatta iken yapıp ettiklerini anlatıp zaman zaman hüznü / ağlayan bir insanın sesini duyurmaya çalışmışsa, Attilâ İlhan da şiirinde Osmanlı’nın debdebeli günlerini anlatıp iç geçirir. (Aksu, 2008,ss.114)

Yine “osmanlı kasidesi’nde tıpkı divan şiirinin kasidelerinde olduğu gibi beyit esasına ve kafiyeyle sadık kalınmıştır” (Aksu, 2008, ss.112).

nurdan bir ağaç sayılır mevlânâ  
ney parıltılarıyla aralıksız  
anlaşılmaz bir yerinden aydınlatır  
gönül kandili sönmüş olanları (Attilâ İlhan ,2017, ss.60)

“osmanlı kasidesi”nden alınan bu dizelerde Attilâ İlhan, mutasavvıf şairlerin en büyüğü kabul edilen Mevlana Celaleddin-i Rumî’ye açık göndermede bulunur.



Onu nurdan bir ağaca benzeterek gönlündeki ışıkları sönmüş, gönülleri karanlıkta kalmış insanları ney enstrümanından çıkan parıltılarla aydınlatır. Burada Mevlânâ'nın bütün insanlığa yaymaya çalıştığı hümanist düşüncesinden dem vurulur. Yine aynı şiir kitabında yer alan "bir özge muammer bey" kısmında bulunan "o nihavent bahçe" şiirinde " mevlânâ'yla buluşur boşlukta şemseddin-i tebrizî" (Attilâ İlhan, 2017, ss.88) dizelerinde Mevlâna'nın yanısıra onun çağdaşı olan başka bir mutasavvif şairin ismini zikrederek açık gönderme yapmaktadır. Yine *tutuklunun günlüğü*'nde bulunan bir "rubai"sinde;

tamamla kendini mevlânâ'dan  
bedreddin'in suyundan iç  
yüzyıldan yüzyıla büyürler eksilmez hızları (Attilâ İlhan ,2014, ss.71)

ifadeleriyle Mevlânâ'nın yıllar geçtikçe klâsikleştiği, önemi ve değerinin artarak, katlanarak geldiğini belirtmektedir. Ayrıca Şeyh Bedreddin'e de açık göndermede bulunur.

*osmanlı kasidesi* şiirinde ayrıca Mimar Sinan ve Mehmed Han gibi Osmanlı dönemi ünlü şahsiyetlerinden de söz eder. Aynı zamanda Osmanlı tarihinin bazı gerçeklerinden de söz ederek tarihe göndermelerde bulunur.

yağlı ayak seslerini yankılı saraylarda  
duyarsın şimdi bile dinlesen cellatların  
alıcı kuşlar gibi parlayıverirler  
boğmaya tüyü bitmemiş sultanları (Attilâ İlhan,2017, ss.61)

Bu dizelerinde ise Osmanlı döneminde görülen kardeş katli geleneğine ve osmanlı saray kaidelerinden bahsederek metinlerarası bağlamda tarihsel olaylara göndermede bulunur.

Ağırceza Kasidesi' ise beş ayrı şiirden oluşmaktadır ve bu hâliyle kasideden çok terkib-bendi çağrışıdır. Çünkü her şiir/bend kendi arasında kafiyelendirilmiştir ve kendine mahsus konuyu işler. İlk şiir Gizli Duruşma başlığını taşır, diğerleri sırasıyla; 'Hayal Kurmak,' 'Duruşmaya Devam,' 'Duruşma Arası, Gereği Düşünüldü'dür (Aksu, 2008, ss.114).

*yasak sevişmek* şiir kitabın *şehnaz faslı* kısmına gelmeden önce ise Şeyh Galip'ten bir epigraf kullanır. Şaire göre Şeyh Galip ve Nedîm muhayyilesi geniş divan şairleridir (Attilâ İlhan ,1993, ss.240).

Şairin bir başka şiir kitabı olan *tutuklunun günlüğü*'nde yer alan *emekçiye gazel* şiiri modern toplumsalcı sesin klâsik divan şiiri ile buluşması gibidir. Zaten "meraklısına notlar" kısmında İlhan da bu şiiri için bir bileşim tutturmaya çalıştığından bahsedecektir. "Emekçiye gazel'de ben bu işi en uç noktada denedim. Klâsiği çok andırır bir biçimde toplumculuğun temeli olan emekçinin övülmesinin, pek fena olduğunu söyleyen de çıkmadı" (Attilâ İlhan ,2014, ss.137) Yeniçeriye gazel yazan Yahya Kemal'in aksine Attilâ İlhan bu sesi toplumcu güçle birleştirmeyi tercih etmiştir. Toplumcu şiirlerde bu tarzı deneyen başka şairler de olmuştur. Örneğin toplumcu şairlerden biri olan Fethi Giray'ın "Ekmeğe Kaside" şiiri buna örnek olabilecek türdendir. Toplumcu şairler "insanın öncelikle karnının doyması gerektiğini ve sanatın karın tokluğundan sonra geldiğini düşünürler (...) Toplumcu gerçekçilerin en önemli gerçeği 'ekmek'tir,geçimdir, açlıktır, yoksulluktur"(Çıkla, 2015,ss.289). Bu şiirin klâsik şiir ile metinlerarası bağlantısı son mısrasında aranmalıdır;

hohlalıkça yalazını göğsündeki yüksek fırınların  
çatlatırsın bir gün m edet/gök kubbenin fanusunu (Attilâ İlhan ,2014, ss.52)

Bu şiirin son mısrası şairin kitabın başında Nef'i'den aldığı beyiti de anımsatsa da Şeyh Galip'in " Bir şû'lesi var ki şem'i cânın /Fânûsuna sığmaz âsüman'ın " (Okçu, ?) beyiti ile metinlerarası düzlemde anımsatma yapmaktadır (Özkan, 2018). "Bu tarz bir gelenekten yararlanma faaliyetinde edebiyatçı, eski geleneksel malzemeyi, düz, somut, bilinen bağlamından kopartarak, dönüştürür, değiştirir ve yenileyerek, zenginleştirerek o geleneğin farklı bir ruh ve şekil içinde devamını sağlar" (Çetin, 2012, ss.22).

Şairin aynı şiir kitabında "zincirleme rubailer" kısmı bulunmaktadır. Divan şiirine özgü ses ve ahenk unsurları bu bölümde de "incesaz" bölümünde de yakalanmaya çalışılmıştır. "Rubailerde ölüme yaklaşmış bir insanın kainatı,

tabiatı ve varlık problemini irdelediğini görmekteyiz” (Çelik, 2007, ss.407). Yakup Çelik’in bu tespitinin altında yatan sebebi metinlerarasılık bağlamda aramak ve neden böyle olduğunu cevaplamak için şairin Nasır-üd-din-i Tûsi etkileşimine bakmak yeterli olacaktır.

Gençlik bu ya, Doğu/İslam kültürünün şairlerini ciddiye almıyorum. Bu dediğim 1940’larda falan, dışarıda savaş, içeride dikta baskısı, koyu karanlıkta yaşamaktayız. Derginin birinde Nasır-üd-din-i Tûsi’nin Hüseyin Rifat çevirisi öyle bir rubaisi ile çarpıştım ki (evet, kelimesi bu), allak bullak oldum: İnsanoğlundaki “fanilik” düşüncesini böylesine yoğun ve çarpıcı kimse ifade edememiştir:

Gözyaşlarımla makbere girdim de çağladım  
Elden giden dostlarımı andım birer birer  
“-Bilmem ki neredeler?” diye sordumdu onları  
Derhal o makbere dedi: -Bilmem ki neredeler?

Şiir o gün bugün ezberimdedir. (Attilâ İlhan, 1993, ss.235)

Tusî’nin bu rubaisine bakıldığında aynı şekilde ayrılık, ölüm gibi insanın kainat karşısında aciz kaldığı ve günlük yaşamda unutulup giden bir gerçeklikten bahsedilmiştir. Bu rubaideki konu ile Attilâ İlhan’ın rubaisi bu mânada metinlerarası bir ilişki içerisine girmiş bulunmaktadır. Öyle ki 3.rubai’nin bir dizesinde “ kımıldadıkça nasreddin-i tûsi’nin mezarlıklarında” (Attilâ İlhan,2014, ss.63) ifadeleriyle de şair Tûsi’nin bu mısralarına metinlerarası göndermede bulunmaktadır. Bu bölümlerinde sadece Tûsi’ye değil aynı zamanda rubai şairlerinden usta saydığı iki isme de gönderme yapmaktadır. “hayyâm’dan nâzım hikmet’e / yazılmış bütün rubailerin” (Attilâ İlhan ,2014, ss.61) Bilindiği gibi Nâzım Hikmet’in de rubailerini vardır. Hayyâm ise Doğu edebiyatlarında rubai üstadı olarak bilinen bir şairdir. Bu anlamda Attilâ İlhan’ın bu iki ismi anarak onları buluşturması bilinçli bir göndermedir.

Kitabın meraklısına notlar kısmında da Attilâ İlhan Tûsi’den bahseder. Aynı tarz da Mehmet Akif’in Sadi’den çevirdiği şu rubaiyi de ekler;

bahar olmuş çiçekler lâleler güller bütün açmış  
gülüm bir sensin ancak bitmeyen hâlâ bu topraktan  
rebi bir bulut gibi ağlarken mezarında

nihayet öyle yaş döksem ki artık sende fişkırsan (Attilâ İlhan, 2014, ss.141)

Yukarıda verilen rubainin de tarzı ile Yakup Çelik'in tespiti uyuşmaktadır. Ayrıca rübai alanında Hayyâm'ı üstad olarak kabul etmekle birlikte onu asıl etkileyen rubai üstadlarının Ahmed Gazali, Nasırüddin Tûsi, Sâdi, Hâkim Sinai olduğunu da ekler.

ne yalan söylemeli, rubai denince benim içimde tınlayan ses hep bu rubailerin sesi oldu. Sonraları yeni şiirin başka üstadlarının, ya da ünlü edebiyatçılarımızın yaptıkları çevirilerin sesideğil. İşin güzel yanı nâzım'ın rubai denemelerini görünce, aynı sesi onun da koruduğunu görüp sevinmemdir (Attilâ İlhan,2014, ss.142)

Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Attilâ İlhan'ın ayrıca Bayburtlu Zihni, Rasih gibi yukarıda ismi verilmeyen şairleri de okuduğu *hangi edebiyat* incelemesinde görülür. Yazım hayatının daha ilk başlarında bile, 1943-44 yıllarında- Râsih okuyup "çarpıldığından" (Attilâ İlhan, 1993, ss.258) da bahseder. Çünkü Attilâ İlhan'a göre Türk edebiyatı "yeryüzünün en büyük şiir imparatorluklarından birisi" (Attilâ İlhan , 1993, ss.239)'dir.

### 1.2.3 Yeni Türk Edebiyatı Kaynakları

Attilâ İlhan'ın edebiyatımızda 1940 kuşağı olarak geçen toplumcu-gerçekçiler olarak bilinen edebiyat-sanat topluluğuna bağlı olduğu yukarıda söylenmişti. Toplumcu-gerçekçiler ya da diğer adıyla sosyalist-gerçekçiler olarak bilinen bu grup Lenin'in sanat yaklaşımıyla da anıştırılacak şekilde sanatı ve özellikle şiiri zaman zaman bir mesaj verme, toplumsal olanı yansıtmaya, propaganda ve politik düşünceleri dile getirme gibi işlevleriyle ele almayı birincil hedefleri hâline getirmişlerdir. Ancak hatırlanması gereken önemli nokta toplumcu-gerçekçilerden önce halk ve divan/klâsik edebiyatımızda da halkın çektiği sıkıntılar, toplumdaki ve devlet düzenindeki aksamış noktalar, toplumsal olayların gerçekliğe yansımaları da şiirlere konu edinilmiştir. "Ancak toplumsal sorunlara, toplumdan yana farklı bir sistem önerisi ile bakan ve toplumsal

gerçekleri bu pradiğmayı temel alarak şiire taşıyan bir anlayış, ilk olarak Nâzım Hikmet'le başlamıştır” (Cengiz, 2015, ss.36).

Nâzım Hikmet'in özellikle ilk şiirlerine bakıldığında sert bir dille karşılaşılır. Şiirlerinde sert bir ideolojik söylem hâkimdir. Şiir dili çarpıcı ve okuyucuyu etkisi altına alan yapıtlardır. Geçmişin bütün alışılmış kalıpları yıkılmış, yeni denemelerle yeni işlevsel özellikler denenmiştir. Elbette Nâzım'ın şiir dilini bu kadar anlamlı ve sade kılmasının ardında onun ideolojisini en geniş okur kitlesine ulaştırma amacı yatmaktadır. Bu durum XVI. yüzyıl şairlerinden Hatâyî'ye benzetmek yanlış olmayacaktır. Nasıl ki o dönemde Hâtâyî şiirlerini arı bir Türkçe ile Anadolu'da kolayca propagandasını yapabilmek amacıyla yazmıştır, Nâzım da geniş kitlelere ulaşmak ve kendisini anlatmak için aynı yöntemi seçmiştir. Nâzım'ın bu yöntemi benimsemesinin altında onun Mayakovski'den etkilenmesi, aslında genel itibariyle sosyalist şairlerden ilhâm almasının rolü büyüktür. “Nâzım ömrünün sonuna kadar, Sovyetlerde gördükleriyle inandıkları arasındaki büyük farklılığa karşın sosyalizme olan inancını korumuş, hatta ondaki bu inanç daha bir olgunlaşarak gelişmiştir” (Cengiz, 2015, ss.39).

Attilâ İlhan'ın özellikle ilk şiirlerinde Nâzım'ın etkisinde olduğu bilinmekle birlikte Metin Cengiz onu daha farklı bir noktaya koyarak toplumculardan farklı yanlarını göz önüne çıkartır.

Attilâ İlhan ve aslında toplumcu bakışa yeni bir soluk getirdiği halde değişik bir şiire vardığı için reddedilen İlhan Berk ise şiirin anti faşist, özgürlükten yana, baskılara karşı ve hümanist içerikten de öte, toplumsal sorunları işlemekten daha farklı bir işleve sahip olduğunun bilincindedirler (Cengiz, 2015, ss.45)

Her ne kadar Attilâ İlhan'ın şiirlerinde de toplumun aksayan yönleri, işçiler, çiftçiler gibi emekçiler şiirlerine konu olsa da o Nâzım Hikmet'i sadece bu yönüyle benimsememiştir. Ona göre Nâzım Hikmet, yıllardır yeni bir şiir vücuda getirmeye çalışan şairlerin içinde bir “bileşim” oluşturabilmiş kişidir. İlhan'a göre Nâzım Hikmet'in şiirleri hem yeni hem de millîdir. Attilâ İlhan'ın ilk şiirlerinden

son şiirlerine kadar Nâzım Hikmet'in ismi, şiirleri veya eserleri öyle veya böyle bir şekilde zikredilmiştir. Tâbiki bu ayrı bir çalışmanın konusu olmakla birlikte bu bölümde savunulan bu fikri destekleyici örnekler ve Attilâ İlhan'ın Yeni Türk Edebiyatı'nda kendisine kaynak olarak aldığı kişileri anlamak noktasında bu bölümde yer verilmesi uygun görülmüştür.

Attilâ İlhan'ın 2002 yılında çıkan son şiir kitabı olan *kimi sevsem sensin*'de bile şair, şiir hayatının ilk zamanlarında Nâzım Hikmet'in kendisini ve sanatını aydınlattığını söylemeyi ihmâl etmeyecektir;

dudaklarda mısralar  
mısralar ki nâzım'dan  
savaş yıllarının ağır karanlığında  
ufkumuzu gizlice aydınlatan (Attilâ İlhan,2020, ss.91)

Bu dizelerinden de anlaşılacağı gibi sadece Attilâ İlhan üzerinde değil toplumcu-gerçekçi çizgideki birçok şair için Nâzım Hikmet bir "mit" hâindedir. Bunun yanı sıra bu dizeleri de dâhil olmak üzere birçok dizesinde Nâzım Hikmet tekniği olan 'dize kırılmasını" da kullanması bu sebepten olmalıdır. Attilâ İlhan'ın şiirlerinde ve düzyazılarında sık sık "İnönü diktası" olarak bahsettiği 1940 dönemi ve aynı zamanda ikinci dünya savaşının patlak verdiği bu yıllar hep "karanlık" olarak anlatılır. Örneğin Aynanın İçindekiler adlı serinin 1988 yılında çıkan *o karanlıkta biz* adlı romanı da 1940'lı yılların siyasi hayatına yoğunlaşarak karanlık olarak tarif edilen o yılları irdelemektedir.

Attilâ İlhan'ın etkilendiği ve beğendiği şairler arasından Nâzım Hikmet'ten başka da pek çok isim bulunmaktadır. Bu isimlerin elbette büyük çoğunluğu yine aynı "kavga"yı şiire, sanata taşıyan sanatçılar olan toplumcu-gerçekçiler olmuştur. Toplumun ve ülkenin sorunları üzerine eğilen sanatçıları bilhassa takdir etmektedir. Bunlardan sadece biri olan Reşat Enis'i 1943 yılında Adana'da tesadüfen görür. Sonradan orada neden olduğunu da öğrenir. Reşat Enis, romanlarında yazacağı Çukurova halkını yakından görmek üzere teftişe gelmiştir. Özellikle Reşat Enis'in *Gonk Vurdu* romanını çok beğenir.Onun için "Her romanı ülkemizin bir ayıbını deşer" (Attilâ İlhan ,1993,30) der.

Attilâ İlhan bu ifadeleri her ne kadar sanat hayatının ilerleyen yıllarında yazmış olduğu *hangi edebiyat* isimli çalışmasında söylemiş olsa da, sanat hayatının başında Balıkesir Postası'nda yazdığı yazılarda da ta o yıllarda Reşat Enis'e hayranlığını dile getirir.

Bir daha bana Kerime Nadir'den bahsetme. Buna gelince hiç duymamış olayım. Daha iyisi sen bahsetmemiş ol. Hem canım okuyacak kitap mı yok? Meselâ; o şiirli üslûbuna hayran olduğum Faik'i bir denesen. Şahmerdan'ı belki bulabilirsin. Sonra şaka eder gibi yazan ve nelerden nelerden bahseden Kemal Bilbaşar var. *Pazarlık* diye küçük bir kitap; hiç kitapçı vitrinlerinde gözüne ilişmedi mi? Eğer muhakkak bir roman, sana hakiki, ayakları yere basan, gözleri nihayetine kadar açık insanları tanıtacak bir roman okumak istiyorsan mütevazî Reşat Enis ne güne duruyor? *Gece Konuştu* konuştuğumuz insanların romanıdır (Attilâ İlhan, 1998, s. 20)

Yine aynı yıllarda yani 1940'lı yıllarda Mahmut Yesari'nin romanlarını (*Tipi Dindi, Su Sinekleri*) Aka Gündüz'ü (*Zekeriya Sofrası, Çarpraz Delikanlı, Bir Şoförün Gizli Defteri*) Sadri Ertem'i (*Bir Şehrin Ruhü, Çıkrıklar Durunca*) ve Falih Rıfkı Atay'ı okuduğunu da belirtir (Attilâ İlhan ,1993).

Yukarıdaki şair ve romancıların yanı sıra o dönem toplumcu-gerçekçi şairlerin önde gelen isimlerinden Niyazi Akıncioğlu'nun ve sadece yeşilçam'ın kötü adamı olarak hatırlanmasından daima hayıflandığı Cahit Irgat'ın şiirlerini ayrı bir yere koymaktadır. Özellikle Niyazi Akıncioğlu'nun "Vatana ve Gurbete Dair" şiirini; Cahit Irgat'ın "Memnunum Diyemem, Göç" şiirlerini dergide görmüş ve ezberine almıştır. Benzer şekilde Hasan İzzettin Dinamo'da onun önem verdiği şairlerden olmuştur. Öyleki bir şiirinde Nâzım Hikmet ile Dinamo'nun ismini beraber kullanarak bu iki şaire açık göndermede bulunmuştur;

ne haydut bir akşamdı  
nâzım hapiste dinamo sürgün  
bir o şiir kalmıştı hani/gazalî'den rubailerle  
yalnızlıklar kesince önümüzü  
kara zindan ağızları gibi  
büsbütün (Attilâ İlhan,2014, ss.89)

Attilâ İlhan'ın "40 karanlığı" adını verdiği bu şiiri şairin 1973 yılında çıkan şiir kitabı *tutuklunun günlüğü*'nde bulunmaktadır. 1940 yılından beri aradan bu kadar uzun süre geçmesine rağmen şairin tekrardan dönüp o yıllara ve o dönemin üstadlarını yad ettiği görülmektedir. Şairin o yıllarına dönmesindeki etken bulunduğu dönemde 12 Mart mihtırası günlerinin yaşanmasından gelmektedir. 12 Mart ve 40'lı yıllarının atmosferlerini birbirine benzetmektedir.

tutuklunun günlüğü bölümü, 40 yılları içerisinde toplumcu kuşağın çektiklerinden bazı şeyler anlatmaya çalışıyor. Kitabın bütünü içinde, birbirini izleyen 12 mart karanlığı ile 40 karanlığı, bence, şu saptamayı yapmak 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 adli adınca anlatabiliyoruz. (....)

talihin şu garip tesadüfüne bakın ki, bu şiirlerin yazıldığı ve bir kısmının yayımlandığı sıralarda, türkiye yeniden 40 karanlığına benzer bir karanlığa giriyor, ozan da bu yeni karanlığın acı şarkılarını söyleyebilmek için otuz yıl önceki alışkanlıklarına dönmek zorunda kalıyordu (Attilâ İlhan , 2014,ss.146-147).

Ayrıca Attilâ İlhan bu şiirinde sadece Nâzım Hikmet'in ve Hasan İzzettin Dinamo'nun isimlerini vererek açık gönderme'de bulunmakla kalmamış Nâzım Hikmet'in "Çankırı Hapishanesinen Mektuplar" bölümünde bulunan bir şiire de gönderme yapmaktadır. Bahsi geçen şiirde Nâzım Hikmet;

Bir akşam üstü  
oturup  
hapishane kapısında  
rubailer okuduk gâzali'den (Nâzım Hikmet ,2008, ss.673)

Attilâ İlhan bahsedi geçen bu şiire gönderme yapmaktadır. Şiirde Nâzım Hikmet hapishanede olmasından bahsettikten sonra Nâzım Hikmet kendisinin de hapishanede olduğunu belirttiği bu şiiri seçmesi de verilen bilginin destekleyicisi işlevindedir.

*yasak sevişmek* şiir kitabında ise "mehmed sıradağları" adlı şiirinde geçen;

özgür bir sosyalizme doğru her adım benim adım



nâzım hikmet'ten bu yana mehmed sıradağlarıyım (Attilâ İlhan ,2017, ss.64)

ifadeleriyle şairin sosyalizme olan bağlılığı, onu bir özgürlük alanı olarak gördüğü ve ayrıca bu özgürlüğünü ona verecek olan sosyalizmi de Nâzım Hikmet'in şahsında şiirleştirdiği görülmektedir. Nâzım Hikmet Türkiye Komünist partisinin öncülerinden olmasıyla birlikte sosyalizm hareketleri ile bilinen bir şairdir.

Bazen de Nâzım Hikmet'i ve divan şiirlerini bir araya getirdiği görülür. Yine aynı kitabında bulunan "-2." şiirinde Nâzım Hikmet'in ismine üç kere, eser ismine bir kere açık göndermede bulunur. "nâzım'ın pirâyeye'yi sevdiği zamanlar" dizesinde aynı zamanda Nâzım Hikmet'in hapisane yıllarındayken karısı olan Pirâyeye'den bahsetmiştir. Nâzım Hikmet hapisten çıktıktan kısa bir süre sonra Pirâyeye'den boşanır. Dolayısıyla Attilâ İlhan'ın burada işaret ettiği yıllar 1940'lı yıllar olmalıdır. Hapisane yıllarında yazdığı şiirlerden de etkilendiğini ve bu şiirlerin kendisi üzerinde yarattığı çarpıcı etkiyi de aynı şiirde anlatacaktır:

boğucu bir sessizlikte ateşten goncalardır  
o demirden şiirler ki sanki tabancalardır  
umutsuz hangi gününde el atsan ateşe hazır  
nâzım onları yazarken duvarlar çatırdardı (Attilâ İlhan, 2017, ss.76)

Öncelikle Nâzım Hikmet'in şiirlerinin etkisinden, en karanlık günlerde bile ona umut ışığı olduğundan, şiirlerinin sanki masalsi bir etkiye sahip olduğundan bahseder. Duvarların çatladığı kısım ise Nâzım Hikmet'in içinde bulunduğu hapisane duvarlarını simgelemektedir. Nâzım Hikmet şiirlerinin çoğunu hapisanede yazmıştır, yine başında onu duvarlarla çevreleyen şeyin müsebbibi şiirleri olmuştur.

Şiirin son dördünlüğünde ise bu sefer Nâzım Hikmet ile Nedîm'i bir araya getirerek bir bileşim yakalamaya uğraşır Attilâ İlhan:

gördüm sessizce buluştuğunu nâzım'la nedîm'in  
lâcivert ıssızlığında yıldızlı bir serviliğin

birinin elinde vâridat'ı simavnalı bedreddin'in  
birinin ağzında gül elinde mey kâsesi vardı (Attilâ İlhan,2017, ss.76)

Yukarıdaki dizelerinde ise şairin bahsettiği, Bedreddin Simavî'nin *Vâridât* adında tasavvufî bir eseridir.<sup>3</sup> Burada asıl gönderme Nâzım Hikmet'in "Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı" adlı şiirine kapalı gönderimdir. Bizzat Nâzım Hikmet'in şiirine açık gönderme yapmak yerine onun okuma kaynaklarından yola çıkılarak kapalı gönderme yapılmıştır. Benzer şekilde Nedîm'den bahsederek sadece açık gönderme yapmakla kalmamış onun üslup tarzını ekleyerek kapalı gönderme yapmıştır. Nedîm'in en ünlü gazellerinden birinde geçen son beyit;

Ma'lumdur benim sühanım mahlas istemez  
Farkeyler anı şehrimizin nükte-dânları (Gölpınarlı N. D., 1951, ss.348)

Yukarıda Nedîm'in ünlü beyitinden alınan parçada söylendiği gibi Nedîm kendisini ve tarzını üslupundan anlaşıldığı için mahlas kullanmaya bile gerek duymaz. İmajı ve hayal dünyası zengin olan bu şairin şiirlerine gönderme yaparken ise Attilâ İlhan da onun imajlarını kullanmıştır. Her ne kadar bu imajlar ve imgeler klâsik Türk şiirinin ortak malı olsa da diğer şairlerden ziyade üslupu gösterge yaparak Nedîm'i işaret etmesi tesadüf değildir.

Nâzım Hikmet'i hayatının belirli dönemlerinde de yine anmaya devam edecektir Attilâ İlhan. 1987 yılında bastırıldığı *korkunun krallığı* adlı şiir kitabının bir bölümünde Nâzım Hikmet'in hapishaneye gidişini, bu durumun dönemin sosyal ve toplumsal hayatta basına yansımalarından bahseder. Attilâ İlhan'ın şiirlerinin mihenk taşlarından birisi tarihî olaylara gönderme yapmasıdır. O hangi dönemdeyse o dönemin toplumsal-siyasal bütün olaylarına, bunun yanı sıra geçmişine tarihi göndermelerde, atıflarda bulunan bir şairdir. Bu geçmişe dair göndermeler bazen de kendi hayatından parçalar olarak otobiyografik göndermeler yapmaktadır. Bazen de verilecek bu örnekte olacağı gibi bir gazete haberinin göndermesidir.

<sup>3</sup> Bedreddini Simavî'nin olduğu düşünülen bu eserin bizzat kendisi tarafından yazılıp yazılmadığı tartışmalı bir konudur. Eserin onun sohbetlerinden oluştuğunu ve bu sohbetleri de dervişleri tarafından hazırlandığı iddiaları da vardır.

bin dokuz yüz otuz'lar bakıyor pencerelerimden  
bütün gazetelerde büyük komünist tevkifatı

kısmı-siyasi'den 'onu' mevcutlu getirdiler  
gözleri mavi mavi mahzun başında meşin kasket  
uzun boylu bir adam bilekleri kelepçeli  
şair miymiş neymiş ihtimal nâzım hikmet  
mahkemesi ankara'da idamdan görülüyor (Attilâ İlhan, 2018, ss.93)

Nâzım Hikmet'in tutuklanması da 1930'lu yıllara tekâbül eder. İlk dizelerde bu tarihi olaya gönderme yapmaktadır. Gözlerinin maviliğinin ise vurgulanması o dönem toplumcu şairlerde görülen "mavi" rengin sembolize ettiği özgürlük simgesi ve Nâzım Hikmet'in Türk edebiyatında "mavi gözlü dev" olarak bilinmesinin etkisi olabileceği ihtimal dâhilindedir.

Attilâ İlhan, Nâzım Hikmet'in hapse girişini hiç kabul edememiş ve ona haksızlık yapıldığını zaman zaman yazılarında da dile getirmiştir.

Türkiye, bu kahredici utancı, bu hâcâleti ona layık görenleri asla unutmamalı. Hiçbir zaman affetmemelidir. Üstelik dönem Milli Şef dönemiymiş ve mumâileyh Türkiye'de sanat ve kültürün baş 'koruyucusu' geçiniyordu (Attilâ İlhan,1993, ss.62)

Attilâ İlhan'ın ilk Paris'e gidişi de Nâzım Hikmet'i Kurtarma Komitesi'ne katılmak içindir. Nâzım Hikmet'in şiirleri Fransız sansat dünyasında da biliniyordu. Şiirleri o yıllarda anti-komünist sayılan Jean Paul Sartre'ın dergisi olan Les Modernes'te çıkıyordu.

1940'lı yıllarda "İleri Jön Türkler Teşkilatı" adındaki bir grup Türk genci Nâzım Hikmet'i kurtarmak adına bir konferans düzenlerler. Bu konferansta Attilâ İlhan da bulunmaktadır. Bu konferansta Sovyet yazar İlya Ehrenburg, Fransız komünizm öncü şairlerinden Louis Aragon (ki kendisi aynı zamanda Fransız Komünist Partisi yöneticilerindedir) ve Sırp asıllı dadaist şair Tristan Tzara da bulunmaktadır. Nâzım Hikmet'i kurtarmak için onun komünist değil vatansever bir şair olduğunu anlatmaya ve onun masumiyetini bu şekilde kanıtlamaya çalışıyorlardı (Sayılğan, 2009). Ancak Attilâ İlhan'ın tam da bu noktada

dikkatlerin çekilmemesinden yakındığı başka bir konu bulunmaktadır. O da Nâzım Hikmet'in bu kadar tanınmasına rağmen onu kurtarmaya çalışan Türk gençlerinin yeterince bilinmiyor oluşudur.

Hepimiz onun dünyaca tanınmış Türk şairi olmasıyla gururlanıyoruz. Övünüyoruz da! Yalnız hiç kimse, 1950 yılları başında, Nâzım Bursa'da yatarken, onu kurtarmak için Paris'te uğraşan bir avuç Türk delikanlısını hatırlamadı (Attilâ İlhan,1993, ss.57)

Attilâ İlhan'ın Nâzım Hikmet'i benimsemesindeki ortak payda sosyalizm düşüncesi ile bu düşüncenin getirdiği "özgürlük" anlayışı olmuştur. Zirâ bu özgürlük anlayışının aslında bütün bir 1940 kuşağı toplumcu-gerçekçi şairlerinde görüldüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Bu kuşağın aralarında bulunan ve Nâzım Hikmet'ten sonra bayrağı devralacak kişi olarak düşünülen ancak Attilâ İlhan'a göre "Nâzım'dan sonra kendisinden, toplumcu şiirde beklenen atılımı da gerçekleştiremeyecek, hatta kendi şiirini bile geliştiremeyerek, gittikçe poetikasını kavga ile sınırlayan" (Cengiz, 2015,ss.61) grubun en yaşlı üyelerinden biri olan Hasan İzzettin Dinamo'nun bir şiir kitabının ismi "Özgürlük Türküsü"dür. Ömer Faruk Toprak'ın da aynı isimle bir şiiri vardır. "Özgürlük" temasının bulunduğu şiirlerden oluşan bir derlemeyi 1940 toplumcu-gerçekçi kuşağında bolca örneklendirerek vermek mümkündür. Ancak bu başka bir araştırmanın konusudur. Zirâ bu kuşakta bulunan şairlerin hepsi öyle ya da böyle özgürlük temasını işlemiştir.

Özgürlük temasının Attilâ İlhan'ın şiirlerinde de sürekli vurgulanan bir tem olduğu biliniyor. Bu temanın biraz da Servet-i Fünûn'un isyankâr ve küskün şairi Tefik Fikret'ten geldiğini söylemek mümkündür. Nâzım Hikmet gibi Tefik Fikret'e de şiirlerinde göndermelerde bulunur. Şairin *sisler bulvarı* adlı şiir kitabında bulunan "bursa'da yaylımateş" şiirinde Tefik Fikret'e ait göndermeler görülür. Şiirlerinde bol bol özgönderimlerde bulunan Attilâ İlhan bu şiirinde de Bursa'dan tanıdığı bir kadından bahseder. Bu kadına Zehra Kardelin ismini verir ki şiirlerinde zaman zaman bu isme tekrardan öz-gönderimde bulunur. Sevgilisi olarak düşünülen bu isme Tefik Fikret'i anlatır:

hayır nedim ahmed değil  
 değil sevgilim eskiden  
 fikret nâmına bir şair-i cihân varmış  
 gençler demiş bütün ümmid-i vatan sizdedir  
 lâkin bir hayli dem geçmiş fikret öleli (Attilâ İlhan ,2019, ss.108)

Tevfik Fikret'i bir dünya şairi olarak görür. Tevfik Fikret'in oğlu Haluk üzerinden bütün bir nesle seslendiği şiirinden bir kesit alınmıştır. Fikret'in şiirlerinde görülen bir temadır.

Gece işçileri, biletçisi, müezzini, köylüleri, gazileri, Nazım Hikmet'i, Zehra Kardelin'i, Tevfik Fikret'i ile Bursa'dan memlekete yayılan insan manzaralarına dair semboller tek bir mekâna ait değildir. Memleketin her tarafında benzer yansımalarını bulur. Bursa'da edindiği tecrübeler ışığında Tevfik Fikret'in "Ferdâ" şiirinde geçen "Gençler, bütün ümid-i vatan şimdi sizdedir" dizesine gönderme yaparak gençliğe olan ümidini diri tutmaya çalışsa da bunun kırıldığını ifade eder. (Yeşilyurt, 2022)

Şamil Yeşilyurt'un da değindiği gibi Fikret'ten alınan bu şiir dizesi Attilâ İlhan'ın şahsında bir sembol olarak kullanılmıştır. Ayrıca Bursa'nın bu şiirde sembolize ettiği veya anıştırdığı durum ise Nâzım Hikmet'in Bursa'da hapis yatmasıdır. Bu anlamda da yine bir tarihi gönderme dikkat çekmektedir.

Attilâ İlhan'ın şiir kitabına ismini verdiği *sisler bulvarı* adlı yapıtı "Tevfik Fikret'in meşhur "Sis" şiirinden ilham kaynağı olduğu gibi İstanbul'da sıkça rastlanan bir durumdur ve sis, İstanbul için özel bir anlam ifade eder. Şehir normalde bile bu kadar büyük ve korkutucu iken bir de sislere büründüğü zaman çok daha ürpertici ve boğucu bir hâl alabilmektedir." (Erol & Özer, 2012, s. 1109)

Şiirin devam eden dizelerinde ise bu sefer Recâizade Mahmud Ekrem Bey'in bir şiirinden dizesi alıntılanmıştır;

Lâkin niye mahvetti ol genci felek bilmem?  
 Ol genci ki etmişti her yolda Hudâ mükrim!  
 Ahbâbı tutar sandım birkaç gecelik mâtem.  
 Baktım ki giden gitmiş dünyâdakiler hurrem!  
 "Devrân yine ol devrân 'âlem yine ol 'âlem"  
 &  
 Ol zâta tahassürle sandım ki zamân ağlar.  
 Umdum ki yüzü subhun bir reng-i hazîn bağlar!  
 Gördüm ki güneş doğmuş pür-hande bütün dağlar (41)  
 Bülbüller öter şâdân pür-neş'e sular çağlar!

“Âlem yine ol ‘âlem devrân yine ol devrân” (Aydoğan, 2020, ss.337)

Yukarıda verilen Şiir Rezaizâde Mahmud Ekrem’e ait bir Şiirdir. Şiir ÂliŐânzade İsmail Hakkı’nın olan 14. Asrın Türk Muharrirleri adlı seriden alınmış olunup bu serideki Şiirlere Bedri Aydoğan’ın yaptığı çalıŐmalardan ulaşılmıştır.

Attilâ İlhan ise “bursa’dan yaylımateş” Şiirinde “âlem yine ol âlem devran yine ol devran” (Attilâ İlhan,2019) kısmını direkt olarak alıntı yaparak metinlerarası düzlemde kullanmıştır.

Sadece Şiir değil aynı zamanda o dönemde fazlaca roman okuduğundan da bahseder Attilâ İlhan.

Yahu biz fena hâlde roman okurduk! Hem de kaç düzeyde nasıl okumak; Burhan Cahit, Esat Mahmut, Muazzez Tahsin, Kerime Nadir ‘herkesin romanlarını’ yazıyorlardı; Aka Gündüz, Mahmut Yesari, Kadircan Kaflı, Suat DerviŐ, Reşat Enis, daha toplumsal ve iddialıydılar; Yakup Kadri, Halide Edip, Ahmed Hamdi, Peyami Safa ve Abdülhak Şinasi, daha edebi ve seçkin! (Attilâ İlhan,1993, ss.192)

Sadece bu isimlerle kalmaz Kadın Şairleri de çok beğenir ve onların Türk edebiyatında hak ettikleri yeri almadığından yakınır. Özellikle antolojilerde yer almadığından Őikayet eder. Ona göre Türk edebiyatında Fitnat Hanım, Nigâr Hanım, Leyla Hanım, Makbule Leman Hanım, İhsan Raif Hanım gibi kadın Şair ve yazarlar da en az diğer başarılı Şairler kadar önemlidir. (Attilâ İlhan ,1993) Bunların yanında 1946’da kendisiyle yapılan bir röportajda, Tevfik Fikret’i takdir ettiğini, Ahmet Muhip Dıranas’ı beğendiğini ve Akif’in bazı Şiirlerinden hoŐandığını söyler. (Sarmaşık, 2004) Tüm bunlara istinaden döneminin ve kendisinden önceki edebiyat ortamını takip ettiğini ve bunlardan bazılarını benimsediği görülmektedir.

## 2. BÖLÜM

### DUVAR'DAKİ GÖNDERMELER

Metinlerarasılık kuramı denildiğinde akla ilk gelen ve en çok kullanılan yöntemlerin başında "gönderme"ler gelir. Bir yöntem olarak göndermeler çok farklı biçim ve şekillerde yapılabilir. En çok kullanılan gönderme yöntemleri arasında atıf, açık veya kapalı alıntı, anıştırma örnek gösterilebilir. Bu yöntemlerden alıntı ve atıf göze en kolay çarpan ve fark edilen yöntem olmakla birlikte anıştırma örneklerini yakalayabilmek okurun "entelektüel kültür birikimi"ne bağlıdır. Burada bir metnin okura söyledikleri okurun ona söyletebildikleri kadardır yorumu yapılabilir.

En az iki metin arasındaki alışverişe dayanan metinlerarasılık kuramında, göndermelerin tespitinden sonra " kaynak metne yapılan gönderme biçimlerinin yeni metindeki konumu ve işlevi sorgulanır" (Gariper, 2020,s.148).

Attilâ İlhan'ın şiirlerinin neredeyse tamamında metinlerarası yöntemler sıkça hissedilir. Zengin bir kültür birikimine sahip şair, bu yöntemleri tek bir tarz olarak ele almayıp farklı farklı yöntemlerle işler. Metinlerde kullanılan kimi alıntılar ("..."), ('...') şeklinde bazen de (-....-) kısa çizgi ile açıkça belirtilirken kimilerini bulma görevi okura düşmüştür. Bu belirtmeleri yaparken şairin, kaynak metinlerden beslendiğini bilinçsiz olarak değil tam tersine bilinçli olarak kullandığını işaret etmesi bakımından önemlidir.

Çünkü, okurken edinilen, çoğu zaman öznel bir izlenimden başka bir şey olmayan her sıradan çağrışım ya da göndermeyi, hiçbir tanımlayıcı özelliği olmadan, "aşırı bir yoruma" tabi tutmaya uğraşarak metinlerarası olgunun varlığını göstermeye uğraşmak, gerçek somut bir metinlerarası yaklaşıma ve onun yorumuna zarar verebilir. Öyleyse bir metnin, açık ya da kapalı ancak somut olarak, bilinçli olarak gönderdiği başka metinlere ait sözceler metinlerarası çerçevesinde değerlendirilmelidirler. (Aktulum, 2000, s.199)

Attilâ İlhan'ın şiirlerine bakıldığında metinlerarası göndermelerin sadece şiirlerinde değil neredeyse bütün yapıtlarında (Haco Hanım Vay vb.) kullanıldığı görülür.

Çalışmanın esas konusu olan *duvar*'da ve *duvar*'dan sonra yazılan *sisler bulvarı* ve *yağmur kaçağı* şiir kitaplarında şairin şiirlerindeki hâkim havanın "halk şiiri geleneği" olduğu görülmektedir. O zamanlarında genç şairi Attilâ İlhan, toplumun meselelerini dile getirmeyi adeta vazife hâline getirdiğinden sanatında da bu meseleleri halkın kendi söyleyiş özelliklerine göre seslendirmektedir.

Metin Cengiz, *Toplumcu Gerçekçi Şiir 1923-1953* adlı incelemesinde Attilâ İlhan'dan bahsettiği kısımda dönemi ilgilendiren tek şiir kitabının *duvar* olduğunu söyler. Ona göre bu şiir kitabındaki şiirler uzun uzun ve destansı nitelikler göstermektedir. Gerilim ve kavgası yüksek olmakla birlikte coşkuludur. Bu uzun ve destansı şiirlerin başında "cebbaroğlu mehmed" gelmektedir. (Cengiz, 2015) Bu destansı şiir tarihi birtakım gerçekliklerden beslenmenin yanında bu gerçekliklerin destansı ve coşkulu halk söyleyiş geleneğinden yararlanmasıyla da göz önünde bulundurulmalıdır. Tarihi olaylara göndermeler, bu kısımda daha detaylı ele alınacaktır. Ancak burada belirtilmesi gerekli bilgi şudur ki; *duvar* şiir kitabı daha ismiyle bile birer "göndermeler simgesi" dir. Belki de literatürde olmayan bu tamlamanın kullanılmasının sebebi "duvar"ın hem birden fazla unsura gönderme yapması hem de sembolizasyon oluşturmasıdır. Kitabın 1948'te çıktığı düşünülecek olunursa Attilâ İlhan burada hem ikinci dünya savaşı hem de "40 karanlığı" adını verdiği dönemdeki görünmez duvarlara gönderme ve bu zihniyeti simgeleyen bir unsur olarak kullanıldığı düşünülebilir. Hikmet Altınkaynak'ın kendisiyle bizzat yaptığı röportajda tam da bu soru sorulur ve cevabı da alınır.

-Duvar neyin simgesi?

-Duvar, yurt içinde ve yurt dışında ayrı ayrı özelliklerle belirtilen, fakat temeli aynı olan bir baskı, yıldırma, sindirme düzenini simgeliyordu. Şiirin yazıldığı yıllarda, yurt dışında bu Nazizm ve faşizmdi, yurt içindeyse, Mustafa Kemal'in demokratik devrimci atılımını faşizan bir baskı rejimine yozlaştırmış olan İnönü diktası. Duvar'da hem genel olarak faşizme hem de özel olarak CHP diktasına kafa tuttıkları için, cezaevlerine atılan,



işkencelere uğratılan, sonunda da öldürülen kişilerin dramını yansıtmaya çalışmışım. (Altınkaynak, 1977, ss.248)

Yukarıda verilen bilgiler ışığında *duvar*'da metinlerarasılık bağlamında - yapısalcılara göre tarihin bir metin olduğu varsayımından hareketle – bol bol tarihi göndermelerle ilişkiler gösterilecektir. Ayrıca belirtmek gerekir ki kendisi de 1941 ve 1953 arasındaki dönemde gizli siyasi hareketlerin içinde olduğundan siyasi polis ile birçok kez başı belâyaya girmiştir (Ankara, 1996). Bu yüzden Hikmet Altınkaynak'a verdiği röportajda söylediği tutuklanan, cezaevine konan, baskıya mâruz kalan kişilerden birisi de kendisidir.

Duvarın bir imge olarak edebiyatta kullanılmasını Alman ve Türk edebiyatında karşılaştırmalı olarak Gökhan Şefik Erkurt, "Wolfgang Borchert, Attila İlhan ve Nazım Hikmet'in Yapıtlarında 'Toplumsal Vicdan' ve 'İdeoloji' Temsilcisi Olarak Duvar İmgesi" adlı makalesinde incelemiştir. Böylece "duvar"ın hem ideolojik hem de sembolik anlamına dikkat çekilmiştir. Bu çalışmaya göre; "duvar" imgesi şair tarafından savaş dönemi darbe alan, ezilen halkın benliğinde aranmış ve kişileştirilmiştir (Erkurt, 2021).

Duvar aynı zamanda savaş dönemlerinde eziyet çeken mahkumların tek arkadaşı ve bu acıların tek tanığı olmuştur. Bu sebeple sadece Attilâ İlhan'da değil, toplumsal konularda yazan şairlerin de şiirlerinde bu kişileştirmelerin odağında kullanılmıştır. Bazen bu mahkumların arkadaşı bazen de sırdaşı olmuştur.<sup>4</sup>

Yakup Çelik ise bu konuda kitapta bulunan "duvar" şiirini de göz önünde bulundurarak şunları söylemektedir;

İkinci Dünya Savaşı'nda sonra "Duvar" sözcüğü insanların hürriyetini engelleyen bir kavram hüviyetine bürünmüştür. Şiirde duvar, insanla bütünleşerek karşımıza çıkmaktadır.

<sup>4</sup> Türk edebiyatında bunun örneklerini görmek mümkündür ancak tez konusu dışına çıkmamak adına savunulan bu teorinin somut örnekleri yukarıda verilmeye uygun değildir. Yine de örneklemek gerekirse Ahmed Arif'in "Haberin var mı taş duvar?" dizeleri veya Nâzım Hikmet'in şiirlerinde kullanılan "duvar" imgeleri örnek gösterilebilir.

“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.88)<sup>5</sup>

Güneş görmek, kapalı mekanlardan kurtulmak, ferahlamak, hürriyet anlamına gelmektedir. Güneş görmemek ise dünya nimetlerinden faydalanmamak, hapsolmek, kapalı yerde bulunmak manâlarını beraberinde getirir. (2007, s.77)

Duvar imgesi etrafında şekillendirilebilecek tüm bu motifler diğer şiiirlerinde de kendini gösterecektir.

## 2.1. ALINTI

Genellikle metinlerarası yöntem belirlemede ilk göze çarpan unsur olarak çoğunlukla iddia edilen düşüncenin desteklenmesi için başvuru alan ünlü bir yazarın eserlerinden alınan sözcelerdir. Alıntılarının tespiti diğer metinlerarası yöntemlere kıyasla daha kolaydır çünkü açıkça belirtilir. Yazar alıntılarını bilinçli olarak kullandığından bunları da genelde ayraç veya italik yazı ile bildirerek söylediği sözcelerin kendisine ait olmadığını da altını çizmiş olur. Burada dikkat edilmesi gereken ayırım eğer yazar, bir başka yazarın ismini veya eserin doğrudan adını kullanıyorsa bu alıntı değil “gönderme”dir. Yazarın bu yöntemi kullanmasındaki amacı, okuru doğrudan bir noktaya değil de metnin tamamına yönlendirmektir. Eğer yazar kendi metnin başında veya bölümün başlarında alıntı yapıyorsa bu da “tanımlık”tır. Attilâ İlhan’ın özellikle *elde var hüznün, tutuklunun günlüğü* gibi sanat hayatının belli bir döneminden sonra çıkardığı şiiir kitaplarında, klâsik divân şairlerinden aldığı çok fazla tanımlık mevcuttur. *duvar*’ın “deli süleyman” şiiirinde geçen,

eskiden çağırıldığı bir eşkıya türküsü  
-hakkımızda devlet etmiş fermanı  
ferman padişahın dağlar bizimdir- (Attilâ İlhan, 2006, ss.35)

<sup>5</sup> Burada Yakup Çelik sayfa sayısını (s.100) şeklinde vermiştir ancak bu tezde baştan sona kullanılan şiiir kitabı göz önüne alınarak s.88 olarak değiştirilmiştir.

dizeleri ilkinde “anıştırma” ve ikinci ve üçüncü dizelerde “doğrudan alıntı” metinlerarasılık tekniği ile Dadaloğlu’ndan alınmıştır. Şairin bu alıntıyı başka bir şiirinde de kullandığından yukarıdaki “halk edebiyatı kaynakları” başlığında (*yasak sevişmek*’’osmanlı kasidesi’’) bahsedilmiştir. Şair, Dadaloğlu’ndan etkilendiğini şu sözleri ile belirtmektedir;

o şiirden kim etkilenmemiştir, hani ‘*kalktı göç eyledi avşar elleri*’ diye başlar da ‘*hakkımızda devlet etmiş fermanı/ ferman padişahın dağlar bizimdir*’ diye bir yerlere bağlanır? dadaloğlu dedin mi orada dur! Nedense ben daha az bilinen şiirini de pek severim:

‘aşağıdan yusuf paşa’m geliyor  
düşmanına karşı koyan merdolu  
şahin kocasa da vermez avını  
asıl kurd yavrusu yine kurd olur’

yaman değil mi? Bunun gibi dadaloğlu’ndan bir çırpıda ezberden okuyacağım az koşma, varsağı ya da türkü çıkmaz ha! *ahmed arif* de bilir ki, 40 yıllarında biz *dadaloğlu*’nu *koroğlu*’nu *gündeşlioğlu*’nu, *deli boran’ı vb.* çıkartma gibi ezberimize almıştık. halk kökenini sürdürmek gerekir diye bir lâf çıkmıştı, eh halk kökeni deyince de elbette osmanlıya asi olmuş ozanları arayacaksınız, tabandan gelen bir baş kaldırma şiiri oluşturmaya çalışacaksınız! öyle yapardık. (İlhan A. ,2020, ss.152)

“deli süleyman” şiirinde birkaç kez tekrar eden “ferman padişahın dağlar bizimdir” dizesi ise Dadaloğlu’nun aşağıdaki dördlüğünden alıntılanmıştır.

Belimizde kılıcımız kirmani  
Taşı deler mızrağımın temreni  
Hakkımızda devlet etmiş fermanı  
Ferman padişahın dağlar bizimdir (Öztelli, 1953, ss.81)

Metinlerarası alıntılar genellikle “ayraç” veya “italik yazı” ile gösterilir ancak bazen Attila İlhan’ın alıntılarını belirtmek için kısa çizgi kullandığı görülür. Bu belirtmelerin amacı “bunu söyleyen ben değilim, ben sadece vurguluyorum”dur. (Aktulum, 2000, s. 95) Attila İlhan’ın kullandığı bu kısa çizgi formu diğer dizelerde de vardır. “cebbar oğlu mehmed” şiirinde,

-rivayet şöyledir kim- (ss.20)

ya da “941’de izmir” şiirinde geçen,

-derd-ü gam içre perişan- (ss.80)

alıntıları bazı kısa çizgi örneklerindedir.

Türk edebiyatında özellikle 1940'lı toplumcu-gerçekçi şair ve yazarlarına bakıldığında "hapishâne" temasının neredeyse hepsinin eserlerinde görüldüğünü, hiç olmazsa hissedildiğini söylemek yanlış olmaz. Başta Nâzım Hikmet ile görülen bu temanın yazarlar dâhil şairlerden de Attilâ İlhan'ın da şiirlerinde görmek mümkündür. O yıllarda aydınların büyük bir kısmı yazdıklarından dolayı, hükümet tarafından hüküm giydirilmiştir. Buradaki atmosferi bizzat gören şairlerde hapishâne temi genellikle hürriyet, sevgiliye özlem, yalnızlık, haksızlığa uğramışlık gibi alt temalar üzerinden ilerler. Şair bu temalardan ilerlerken bazen bunları eski şairlerin ünlü şiirlerinden dizeler alıntılıyarak yapar.

-bağdat'lı ruhi'yi bilirsin demek  
 -yuf hârına dehrin  
 gül-ü-gülzârına hem yuf  
 ağıyarına yuf  
 yâr-ı vefakârına hem yuf (Attilâ İlhan, 2006, ss.83)

Yukarıdaki alıntı Bağdatlı Ruhî'nin Terkib-i Bend'i döneminde sosyal bir tenkit niteliği taşıması bakımından son derece önemlidir. Çünkü Ruhî bu şiirinde zengin-fakir yani üst ve alt tabaka olarak sınıf ayrımını eleştirmiştir. "Ruhî, Osmanlı Müslüman toplumundaki sosyal ortamı, karşıt sosyal tipleri ve sosyal grupları, bunlar arasındaki çatışmaları, ayrıca Osmanlı yönetimindeki aksaklık ve çarpıklıkları, ciddî bir hiciv içerisinde ve gayet yüksek sesle haykırarak söylemiştir." (Güler, 2008, ss.30) Attilâ İlhan bu beyiti "vezin dönüştürme" yöntemi kullanarak dördlük şeklinde indirgeme yoluyla şiirinde kullanmıştır. Ayrıca şiirin orijinalinde geçen "yâr-ı cefakârına" sıfat tamlaması "vefâkar" olarak değiştirilmiştir. Burada şair "genişletme" yapmıştır. Divân şiirine göre sevgili, vefakâr olmaz ancak cefakâr olabilir. İlhan'ın burada kasten mi değiştirdiği, değiştirdiyse de neden yaptığı belirtilmemiştir. Şaire göre olsa olsa,

vefakâr da olsa cefakâr da olsa hepsine yuf anlamında bir bıkkınlığın ifadesi olabilir. Çünkü beytin ilk dizesinde “gül-ü-gülzârına” da yuf çeker. Yani bu dünyadaki her şeyin güzelliğine de çirkinliğine de isyan eder. Divân edebiyatını babasından küçük yaşta öğrendiğini belirten şair her ne kadar bu tarz mısralarında yer verse de yer yer onu eleştirdiği kısımları da vardır. Bu eleştiriler onun hayatında bir dönüm noktası olmadan önce, kendisine göre “çocuksu bir hastalık” olan “inek toplumculuğu”ndan öncedir.

Yine *duvar*'ın içinde bulunan “mümkün mü” adlı şiirinde divan edebiyatının ufak bir eleştirisini görmek mümkündür. Şaire göre, sokaklarda aç kimsesiz çocuklar varken, memlekette bunca dert varken ‘yârin serv-i endamına’ şiir söylemek (Attilâ İlhan, 2006, ss. 71) mümkün değildir. Durum buyken içlenmeyipte eğlenmek zordur. Yine aynı kitapta “iş başı” şiirinde de aynı temayı ele alır. Bu şiirde de klâsik divan edebiyatı tipolojisinden farklı bir portre çizilmiştir. Şair yine aşk şiirleri yazamadığından çünkü acılar varken bu tarz şiirler yazmayı kabul etmemektedir. Dolayısıyla şairin sevgili tipolojisi “sabahtan akşama kadaar fabrikada dokuma yapmaktan akşam eve yorgun gelen” bir emekçi, işçidir. Şair için divan edebiyatındaki gibi yârin serv-i endamı, yan bakışı, kirpikleri önemli değildir. Önemli olan hayat mücadelesinde rol almasıdır. Kavga ve direniş bu şiirlerin ve de onun bir yansıması olan hayatın asıl temasıdır. Bu yüzden bir sonraki şiiri “akşamüstü düşünceleri” adlı şiirde; “ve ‘emret ki ölelim emret’ diyen şair” (Attilâ İlhan,2006, ss.75) dizelerini direnişin sembolü hatta miti hâline gelen Nazım Hikmet’ten almıştır. Söz konusu şiirin orijinali Nâzım Hikmet “835 Satır” adlı şiir kitabındaki “Güneşi İçenlerin Türküsü” (Nâzım Hikmet, 1992, ss.12) *duvar*'ın meraklısı için notlar kısmında Attilâ İlhan zaten bu şiir için Nâzım Hikmet etkisindeki şiirlerim der. Bu şiirde çokca geçen hürriyet teması Nâzım Hikmet ismiyle dile gelmiştir.

Attila İlhan'ın Nâzım Hikmet'i keşfetmesi orta ikinci sınıftayken tesadüfen edebiyat kitaplarında denk geldiği şiiri “Yalınayak” ile olmuştur. Bu şiiri okuduktan sonra “Allak bullak oldum çünkü ben o zamana kadar hiç böyle bir şiir okumamıştım” (Ankara, 1996) ifadelerini kullanır. Bu şiirden sonra

kitapçıları gezerek Nâzım Hikmet'in şiirlerini bulmaya çalışsa da kitapçılar onu kovarak başlarının belâya girmesinden tedirgin olurlar. Nihayetinde olur da. Lisenin ilk sınıfında, Nâzım'ın şiirlerini bulundurmaktan tutuklanır ve hayatındaki ilk dönüm noktalarından birinin bu olayla yaşar. Okuldan atılır, tahsiline devam edemeyeceğine dair bir yazı verilir. Hukukçu olan babasının da yardımıyla bu karar neyseki bozdurulur ve tahsiline devam eder. Eğitim hayatına her ne kadar devam etse de Nâzım onun hayatına girmiştir bir kere. Nâzım Hikmet'le birlikte Marksist ve Sosyalist fikirler de. İlk Paris'e gidişi de yine Nâzım Hikmet'i kurtarma planı ile başlamaktadır. Ancak bu amacın dışında Attilâ İlhan kendisini de çok geliştirecek farklı alanlardan beslenir. Yabancı dil öğrenir, bu sayede yabancı kaynakları da okuyarak Türkiye'deki toplumculuk ile Batı anlayışlı toplumculuğun farklılıklarını karşılaştırma yapma imkânı bulur. Bir yandan tanıştığı kişilerden de bakış açısını pek çok konuda geliştirir. Bunlardan birisi eşcinsellik, resim gibi alanlardır. Sadece bununla da kalmaz edebiyat ve aynı zamanda komünizm dünyasından tanınmış şairlerle tanışma imkânı da bulur ki bunlardan birisi sonraki yıllarında *Basel'in Çanları* olarak kitabının çevirisini yapacağı Louis Aragon'dur (Ankara, 1996). Sadece Aragon'un değil, kardeşi Cengiz İlhan'a 22 Kasım 1951 yılında Paris'ten ayzdığı bir mektubunda Apollinaire'in şiirlerini aldığını ve ufak tefek tercümeler yaptığını yazmıştır (Arslan, 2021).

Bir başka alıntı örneği ise "marianne" şiirinde geçmektedir;

sen döne'm -gözlerini güneşe çevir-  
daha binlercesi var böyle can verecek  
eski nur beldesi paris karanlık şehir (Attilâ İlhan, 2006, ss.138)

dizelerinde geçen kısa çizgi ile ayrılmış "gözlerini güneşe çevir" ifadesi Cahit Irgat'ın *Bu Şehrin Çocukları* adlı şiir kitabında geçen, "Gözlerini Güneşe Çevir" şiirinin hem ilk dizesi hem de başlığıdır. Şiirin hem başlığının ismi olması "açık gönderme" hem de dizesi kısa çizgi ile verildiğinden "alıntı" yapılmıştır. Irgat'ın şiiri ise şu şekildedir;

Gözlerini güneşe çevir  
 Üzümler kışkansın gözlerini  
 Bitmedikçe açlığımız  
 Derdi oldukça insanların (...) (Irgat, 2018,ss.71)

*hangi edebiyat* kitabında bahsettiği gibi Cahit Irgat şiirlerini okuduğunu bildiğimiz Attilâ İlhan, Cahit Irgat'la bilindiği gibi aynı kuşaktadır. Irgat'ın da İlhan ve diğer toplumcu-gerçekçi şairler gibi II. Dünya Savaşı üzerine yazdığı şiirler bulunmaktadır. "Rüzgârlarım Konuşuyor" adlı şiir kitabının başında "Bu şiirler istila görmüş şehirlere ve İkinci Dünya Harbi'nin sefaletlerine dairdir" (Irgat, 2018, ss.74) ifadesiyle 1947 yılında basılmıştır.

Bir başka alıntı örneği ise karşımıza "marianne" şiirinde çıkmaktadır. Şiirde geçen;

kahramanlar kalbimize çizilmiş hatıranız  
 evvelce ispanya'da çin'e savaşmıştınız  
 -özge bir maceradır- habeşistan çölleri  
 şimdi aynı semanın yıldızların altında  
 işte yine birlikle yine baş başasınız (Attilâ İlhan, 2006, s. 13)

Bu dizede kısa çizgi ile alıntılanmış olan "özge bir maceradır" söylemi Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ında geçen ünlü bir konuyu dile getirmektedir. İki metin karşılaştırıldığında, neden burada bu alıntının kullanıldığı ve yine neden alıntının Gâlib'ten alındığı öne sürüldüğü anlaşılacaktır.

Öncelikle Gâlib, *Hüsn ü Aşk* adlı eserini mesnevi tarzda yazmıştır. Bir divan edebiyatı geleneği olarak kendisine kadar olanlardan daha farklı bir macera anlattığını söyler. Eserin sebep-i telif kısmında, Nâbi'nin *Hayrâbâd* adlı eserinin Attar'dan alıntı olduğunu, kendisinin Nâbi'den çok daha iyi bir şair olduğunu iddia etmektedir;

Kim Nâbî'ye hiç düşer mi evfak  
 Şeyhin sözine kelâm katmak

Ey kıssadan olmayan haberdâr  
 Nâkıs mı bıraktı Şeyh Attâr (Şeyh Gâlib, 2015, s. 60)

Yukarıdaki ifadelerden de görüldüğü üzere Nâbi'nin eserini İran edebiyatından, Attâr'dan aldığı iddia edilerek suçlanmaktadır. İlerleyen ifadelerde ise,

Tarz-ı selefte tekaddüm etdim  
 Bir başka lûgat tekellüm etdim  
 (...)  
 Billâh **bu özge mâcerâdır**  
 Sen bakma ki defter-i belâdır

Zann-etme ki şöyle böyle bir söz  
 Gel sen dahi söyle böyle bir söz  
 (...)  
 Esrârını Mesnevî'den aldım  
 Çaldım velî mîrî malı çaldım (Şeyh Gâlib, 2015, s. 454)

Yukarıdaki beyitlerden de anlaşılacağı üzere, kendisinin başka bir dil konuştuğunu, yazdığı mesnevideki olayların, hikâyelerin ve bu söylemleri ifade etme biçiminin bambaşka bir macera olduğunu, kendisinden önce yazılan diğer mesnevilerden ayrı olduğunu yemin ederek beyân eder. Ayrıca Nâbi gibi başka bir edebiyat piri yerine eğer eseri çalıntı görülecekse de bunun başka yerden değil, kendi edebiyatının pirinden aldığını söyler. Bu ifadelerden yola çıkarak Attilâ İlhan'ın da bağlamı değiştirerek kendisinin değil de modern dünyada verilen hürriyet savaşının önceki savaflara benzemediğini tıpkı Gâlib'in kendi macerasını ayrı tuttuğu gibi bu maceranın da başka olduğunu vurgulamak üzere kullanmış olma ihtimali yüksektir. Gâlib' göre asıl macera Nâbi'nin hırsızları vs. anlattığı gibi değil, insanı olgunlaştıran, insanı kâmil eden çetrefilli bir yolculuktur. Burada da Attilâ İlhan'ın macerası budur ve onunki ne Nâbi'ninkine ne de Gâlib'inkine benzerdir. Bu macerayı anlatırken divân şiirinin yanı sıra halk şiirini de toplumcu-gerçekçi çizgide harmanlamıştır.

kahramanlık demi işte bu demdir  
 insanın vatani cümle âlemdir (Attilâ İlhan, 2006, s. 139)

Ona göre Hüs'nün aşığı maceralar veya Nâbi'nin anlattığı kahramanlardan ziyade asıl kahramanlık zamanı bu zamandadır. 11'li hece ölçüsü, -dir redifi ve tam kâfiyenin kullanıldığı bu dizelerde İlhan'ın halka mâl edilmek istenen edebiyatın hem eski hem de yeni şiir geleneğinden geçirdiğini görmek



mümkündür. Zaten bu şiirlerden yıllar sonra yapacağı açıklamada da durumu bu şekilde gördüğünü açıkça söylemektedir.

Bana sorarsan, bendeki büyük değişim, divan tarzındaki şiirlerimi yazmaya karar verişimdir. Bu karar 1960'lı yıllara doğru oldu, o zamana kadar buna cesaret edemedim. Çünkü divan hususunda kafamda her şey netleşmemişti. Yani divan şiirinin toplumcu izahını nasıl yapmak gerektiğini tam kestiremiyordum. Anlaşılan, metoda hakimiyetim o yıllarda belirli bir yere gelmiş.

Bunun üzerine, özellikle halk edebiyatını kabul edip divan edebiyatını reddetmeyi çok yanlış bulduğumu açıkladım, divan edebiyatının reddedilmeyeceği görüşünü öne sürdüm. Her ikisinin de aynı altyapıdan gelmiş olması esasına dayanarak bunları belirttim. Ve divan sesini kullanmamız gerektiğini, aksi halde kendimizi halka mal edemeyeceğimizi söyledim. (İleri, 2002, s. 261)

Çocukluk yıllarından beri divân şiir ile hemhâl olduğu bilinen şairin bu esinlenmeleri ta ilk şiirlerinde kendini yavaş yavaş hissettirmektedir. Gonca Gökalp-Alpaslan, bu konuyu şöyle özetlemektedir, “ Şeyh Galib, her şairin kendinden önce yaratılmış eserlerle kurduğu güçlü bağa işaret eder; bu hem o eserlerden ilham almaya hem de onları aşmaya dayalı bir ilişkidir. Şairin yüzyıllarca önce değindiği bu bağa, bugün metinlerarası ilişki adını veriyoruz” (Gökalp-Alpaslan, 2007, s. 23). Bu ilişki her zaman Şeyh Galib'in açıkça belirttiği gibi olmadığında ise araştırmacının eldeki verileri kullanarak yaptığı tespite bağlı olmaktadır.

## 2.2. AÇIK GÖNDERMELER

Alıntı ile oldukça benzerlik gösteren metinlerarası bu yöntemde yazar bir başka yazara ait metne, metnin yazarına veya içeriğine kaynak belirterek yaptığı yöntemdir. Bu yöntem açısından Attilâ İlhan'ın şiirlerine bakıldığında pek çok yazar/şair veya eser ismi ile karşılaşmak mümkündür. Yalnız şair bu isimleri kullanırken herhangi bir kesme, tırnak işareti vs kullanmaz, bu isimleri doğrudan verir. Bu yöntemle amacı kendi şiiri ve bahsettiği isimler ile anlamsal bir ilişki kurmaktır. Okur şiirlerin içerisinde bu isimleri gördüğünde, şairin şiirlerine hangi perspektif ve açıdan yaklaşacağını bilmektedir.

Attila İlhan'ın ilk şiir kitabı *duvar'a* baktığımızda bu isimlerin genellikle halk edebiyatı şairlerinden oluştuğunu görmek mümkündür. Özellikle Karacaoğlan şiirleri ile benzerlik gösteren bu şiirlerde – sadece tarz olarak değil, aynı zamanda yazı dili olarak da- Karacaoğlan'ın adı da zikredilir. “Hey” şiirine bakıldığında okurun karşısına çıkan iki isim vardır: Âşık Garip ve Karacaoğlan. Zaten şiirin geneline bakıldığında memleketin güzelliklerinin yanında halk türkülerinden de söylemlere yer vermesi ile halk edebiyatı geleneğini çağrıştırır. Verilen iki halk şairi de 16. Yüzyıl şairlerindedir. Bu şiirinde de öncekiler gibi destâni bir hava taşıyan Attilâ İlhan'ın aşık garip ismini vermesi de tesadüfi değildir çünkü aşık garib'in kendisi aynı zamanda bir destan kahramanıdır. “XVI. asrın son yarısında yaşadığını umduğumuz Âşık Garip, Köroğlu'dan sonra en çok okunan bir destanın kahramanıdır. Kaynağı Azerbaycan olan bu iki destan motifleri yönünden üç ülkede, Türkiye'de, Azerbaycan'da, Gürcistan'da yer bulmuş ve son günlere kadar halk arasında sevile sevile okunmuştur.” (Ergun, 1938, s.22) Şiirin ilerleyen yerlerinde ise “insanlı çakır efem insanlı” mısrasında da Çakırcalı Mehmet Efe'ye atıf yapmıştır. Bilindiği gibi Çakırcalı efeliği ile ün salmış Egeli bir halk kahramanıdır ve üzerine pek çok türkü yazılmıştır. Şairin özellikle bu isimleri vermesi kendi şiir türü ile destan, varsağı türü ile arasında kurduğu bir bağlamsal ilişkidir.

Ayrıca şiirin bir dizesinde geçen şu ifadelerde ilginçtir: “aragon'u usta bilmiş şair attilâ ilhan” (Attilâ İlhan,2006, s.55) Bu dizede doğrudan ismine atıf yapılan Fransız Şairi Louis Aragon'dur. Attilâ İlhan'a göre Çakırcalı Efe, Louis Aragon, Aşık Garip gibi isimler arasında bir bağlantı vardır. Bilindiği gibi Çakırcalı babasını öldürenlerden intikam almak için dağa çıkmıştır ve eşkiya olmuştur. Benzer şekilde Dadaloğlu'nu da anması bu duruma tesadüf etmesindedir. Aragon ise II. Dünya savaşı sırasında karşıt eylemlerde bulunup muhalif tavırlarda bulunmuştur. Bu iki açıdan bakıldığında her ikisinin de isyanında bir kahramanlık duygusu yaratmak esas olmuştur. Bu dizeden anlaşılacağı gibi Louis Aragon'un Fransa'da yaptığını Attilâ İlhan Türkiye'de yapacaktır veya yapmaktadır. Burada söz konusu her iki şairin de birer “direniş ve isyan şairi”

olduğunu hatırlamak gerekir. Savaş sırasında tıpkı 1940 kuşağı gibi o da faşizmin karşısında durmuş ve hürriyeti, özgürlüğü ve insanın kendi içinde bağımsızlık mücadelesinin taraftarı olmuştur. Buna ek olarak Nedim Gürsel Aragon için metinlerarası eleştirinin iki yönteminden olan parodi ve pastiji Dadacı ve Gerçeküstücü dönemlerinde bilinçli bir şekilde kullandığını söyler (Gürsel, 2000). Şiirlerine bakıldığında savaşı alaycı bir dille eleştirdiği görülür.

Aynı şekilde “şafak vakti dünya” bölümünde yer alan *lili marlen* adlı şiirinde de Louis Aragon’un ismine açık göndermede bulunmuştur.

dehrin cefasını çektik  
safasını süreceğiz  
biz sudanlılar  
kibleye karşı namaza duranlar  
aragon’dan bıçak gibi çekilmiş yedi mısra  
sydney’den bir muhalif rüzgar (Attilâ İlhan, 2006,ss.147)

Yukarıda verilen şiirlerde geçen Fransız şair Louis Aragon isminin zikredilmesi tespitini Turan Güler de *Modern Türk Şiirinde Avrupa, Şehirler ve İnsanlar* adlı çalışmasında yapmıştır. Güler ek olarak, “Attilâ İlhan, Aragon’dan komünist bir şair olmasına rağmen etkilenmediğini söylese de *duvar*’da iki yerde onun ismini zikreder” (Güler, 2020, ss.276) der ancak İlhan’ın bu söyleminin kaynağı verilmemiştir.

### 2.3 KAPALI GÖNDERMELER

Diğer adıyla anıştırma olan metinlerarası yöntemlerden kapalı göndermeler doğrudan bir metne veya yazara gönderme yapmaz, bunun yerine hatırlatma/telkin etme yolunu kullanır.

*duvar*’ın ilk bölümü olan “gavurdağlarından rivâyet” bölümü CHP 1946 şiir yarışmasında ikinci olmuştur. Meraklısı için notlar bölümünde Attilâ İlhan bu şiirde Nâzım Hikmet’in “Şeyh Bedreddin Destanı” adlı şiirinden ‘etkilendiğini’ açıkça ifade etmiştir. Zaten bu şiirlerini de “destan” olarak nitelendirmiştir. Epik

bir yapay destan tarzında söylenmiş bu şiirler Attilâ İlhan'a göre bir "ozan"ın ağzından çıkmaktadır. Ayrıca sadece Nazım Hikmet etkisi değil, aynı zamanda "halk şiirimizin de" (Attilâ İlhan, 2006, s. 172) büyük etkisi vardır.

Nâzım Hikmet'in "Şeyh Bedreddin Destanı"nda " epik destanların birçoğunda olduğu gibi kahramanın başarıya ulaşması değil, isyanı gerçekleştirmek üzere verilen mücadelenin yüceltildiği görülür." (Gariper,2019,s.181) Attilâ İlhan'ın "gâvurdağlarından rivayet şiirlerine de buna benzer niteliktedir. Savaşa karşı isyân etmiş bir halkın – ki burada halk dediği köylüdür- hürriyet mücadelesini konu edinmektedir. Dolayısıyla içerisinde halk diline ait kelime grupları ve unsurlar da bolca kullanılmıştır. Bölümün ilk şiiri "döşeme"nin daha ilk dizesinde geçen,

işte evvel baharın üç ayları yetişti  
şimdi göçmen kuşların tebdil mekân çağıdır (Attilâ İlhan, 2006, s. 17)

Bu ifadede geçen "evvel baharın üç ayları" Karacaoğlan'ın formel ifadelerinden biri olan "evvel baharın yaz ayları" deyimini anımsatmaktadır. Zaten söyleyiş biçimi olarak halk diline ait kelime grubudur. "Karacaoğlan'ın kullandığı formel ifadeler şiirlerinin konusuna göre değişmekte; dağları, ovaları, kırların güzelliğini "çıktım yücesine...", "yaz gelip de...", "evvel bahar yaz ayları...", "yüce dağlar..." gibi ifadelerle anlatır" (Yayın, 2010, s. 154) Attilâ İlhan'ın da burada bu "dörtlü formel yapı"yı kullandığı görülür. Ayrıca doğa güzelliklerini anlatmak için Karacaoğlan'ın kullandığı bu yapıyı aynı maksatla Atilla İlhan da kullanır. Zirâ şiirin ilk mısrasında hasanbeyli yaylalarının can bulup yeşermesinden, turnalardan ya da ceviz ağaçlarının sıralanmasından doğanın güzelliği resmedilir. Burada ceviz ağaçlarından vs. bahsetmesi de tesadüfî değildir çünkü şiirinde devamında sarı ökçeş'in söylediği "türkü" bahsedilen yerin "Kaman" olduğunu -bugünkü Kırşehir iline bağlı bir ilçe- ve Kaman'ın da cevizi ile meşhur olduğu bilinmektedir. Ayrıca şairin burada Kaman ilçesini seçme nedeni bölgenin yüzyıllardır muhalif olması – bilindiği gibi Attilâ İlhan'da da muhalif düşünceler vardır- ve abdalları, türküleri ile de zengin olmasıdır. Dadaloğlu'nun mezarının da orada olduğu söylenir. Yine "cebbaroğlu mehmed" şiirinde de

'evvel bahar' formuyla doğanın güzelliklerini anlatan kalıpları görmek mümkündür. Bazı araştırmacılara göre ise, şair burada evrenin yeniden dirilme mitosundan bahsetmektedir. Türklerde nevruz olarak kutlanan ilkbaharın gelmesi ile doğanın yeniden canlanması mitine gönderme yapmıştır. Ayrıca "cebberoğlu mehmed" şiirinde yapılan kahramanlık temi de kozmik dağ mitolojisi ile ilişkilendirilerek "Oğuz Kağan" destanı ile metinlerarası düzlemde ilişkilendirilmiştir (Tınkır, 2017).

"cebbaroğlu mehmed" şiiri Nâzım Hikmet'in "Şeyh Bedreddin Destanı" şiiri ile çok daha benzerlik göstermektedir, her iki şiirde de şiir yolu ile bir "direniş" ve "isyan" hareketlerinin hikâyesi resmedilmiştir. Tarihi bir gerçekliğe dayanmaktadır ve bu bağlamda yine Nâzım Hikmet'in "Kuvayı Milliye Destanı" şiiri ile tema ve destan hikâye tarzı anlatma biçimi ile benzerlik gösterir. İki şiirinde Çukurova'daki Fransız direnişini konu edinmesi de dikkat çekicidir. Nazım Hikmet'in yanı sıra Mehmet Akif'in de manzum hikâyeleri düşünüldüğünde metinlerarası bir etkileşimden söz edilmesi mümkündür. Özellikle Akif'in *Safahat* adlı eserinde siyasi, mistik ve toplumsal olaylar manzum hikâye olarak aktarılır. Bu fikri güçlendirmek adına Attilâ İlhan'ın, Akif'i iyi okuduğunu dikkate almak gerekir. Bir fikir adamı olarak birbirlerinden ayrıldıkları noktaların yanı sıra onları aynı noktalarda buluşturan olgular da söz konusudur.

Tarihin bir metin olduğunu kabul edersek bu şiirde şair, birinci dünya savaşına bir anıştırma yapılmakta olup o dönem halkın yaşadığı sıkıntıları, sosyal ve gözle de ortaya koymuştur. Burada halk kelimesinden kasıt "Anadolu" halkıdır ve şaire göre asıl sıkıntıyı onlar çekmiştir. Ayrıca *duvar* kitabının toplu halde basım tarihi olan 1948 Türk Edebiyatı'nda köy konusunun zirvede olduğu bir dönemdir. Elbette burada köy edebiyatında olduğu gibi genel olarak köylünün sıkıntısını dile getirmek amaçlanmamış olup Beş Hececiler'in yaptığına benzer şekilde realist bir tutumla Anadolu'ya inmek olmuştur. Çünkü Attilâ İlhan'a göre bu yerleri anlatmak demek sadece köy enstitülü yazarların işi değildir ve onlar bütün gerçekliğe önem vermezler. Şaire göre, gerçekliği

anlatmak demek önüne gelen ne varsa görüp yazıya dökmek demek değildir. Bu gerçeklikle birlikte bir “sanatsal görüş” ortaya koymak önemlidir. “Sanılıyor ki köyü, köyden, köylü gibi görmek, biraz da ‘memleketim seni seviyorum’ edebiyatı yapmak, gerçekçiliğin daniskasını yapmaktır. Yanlış, tabii!” (Attilâ İlhan, Gerçekçilik Savaşı, 2000, s.26) Buradaki ifadeleriyle de o dönemde yapılan köy edebiyatını “yavan” bulur.

bir avuç toprağıma çöreklenmek için  
yürümüş selamsız sabahsız  
destursuz girmiş memleketime  
yedi çeşit frenk askeri (Attilâ İlhan, 2006, s.20)

Şiirin devamında kullanılan “yalap yalap” yineleme grubu da ilgi çekicidir. Bu tabirin eski Türkçe’de birçok anlamı bulunsa da burada “parıl parıl” mânasında kullanılmış olup aynı mânanın Yunus Emre’nin “Benim Adım Dertli Dolap” şiirinde de kullanıldığı görülür. Bu yorumu Attilâ İlhan’ın bizzat duvarın ön sözünde söylediği sözlerden referans alarak sunmak mümkündür: “duvar şiirlerinin hemen hemen yarısı bir köşesinden köroğlu, dadaloğlu, kul mustafa; bir köşesinden dertli, gevheri, zihni; bir köşesinden de yunus emre, pir sultan abdal, bayrami, kaygusuz ve benzerlerine yaslanan bir üçgen üzerinde kurulmuşlardır.” (Attilâ İlhan, 2006, s. 11) Şiirin son dizelerine gelindiğinde kullandığı “garib âşık nâdim” mahlası ise tamamen halk edebiyatı geleneği ürünüdür.

Şairin “hürriyet savunmasında” önemli bir figür veya karakter hâline getirdiği ‘döne’ destan tarzı şiirlerin pek çoğunda karşımıza çıkmaktadır. “cebbaroğlu mehemmed” şiirinde ise döne’nin “mavi gözlü, sarışın ve ismi Kemal” (Attilâ İlhan, 2006, s. 23) olan bir çocuk doğurması da dikkat çekicidir.

Yine bu şiirde dikkat çeken bir başka olgu “Muhammed” isminin neden “mehemmed” şeklinde yazılmış olduğudur. Bilindiği gibi bir 16. Yüzyılın kıymetli bir saz şairi olan Kul Mehmet’in mahlası “mehemmed”dir. Bu ilk şiirlerinde İlhan’ın özellikle “saz şairleri”nden etkilendiğini düşünerek burada bir anıştırmadan bahsedilebilmesi olasıdır.

“sığırtaç” şiirinde ise geçen şu ifadelerden,

...ferman dinlemez  
gavurdağı insanı ölür bre kahrından (Attilâ İlhan, 2006, s. 24)

Bir başka anıştırma örneği ise “941’de izmir” şiirinde geçen,

yum gözlerini hele bir tahayyül et  
hani- derd-ü gam içre perişan- (Attilâ İlhan, 2006, s.80)

Burada geçen -derd-ü gâm içre perişandır- dizesi Fuzûlî’yi anımsatmaktadır. Fuzûlî’nin şiirlerine bakıldığında “dert ve gam” gibi terkiplerin çok fazla kullanıldığı görülür. Buradaki alıntı, Fuzûlî’nin en çok şu beyitine benzemektedir,

“ Nevâ vü sâz ile mey-nûş edenler dil-rübâlardır  
Çeken derd ü belâ bezm-i gam içre bî-nevâlardır” (Çamyar, 2012, s. 81)

Doğa unsurları birer benzetme motifi olarak Türk şiirinde oldukça kullanılır. Yine Attilâ İlhan’ın “mektup” şiirindeki “bâd-ı sabâ” ifadesi de Fuzûlî’nin şu ünlü beyitini anımsatmaktadır,

“Ne yanar kimse mana ateş-i dilden özge  
Ne açar kimse kapum bad-ı sabadan gayrı” (Tarlın, 2013, s. 650)

Buradaki anıştırmaları birebir Fuzûlî’ye indirgemek elbette mümkün değildir. Genel olarak klâsik Türk edebiyatından esinlenmeler demek daha yerinde olacaktır. “Edebiyatımızda Bâd-ı sabâ / Seher yeli yüzyıllar boyu beşerî ve ilâhî aşk ile bağlı duygu ve düşünceleri ifade etmede kullanılmıştır. Bu motif, Yunus Emre’den, Kul Himmet’e, Fuzulî’ye, Nesimî’ye Karacaoğlan’a kadar, bütün şiirimizde görülür. Yunus Emre, Kaygusuz Abdal, Kul Himmet gibi mutasavvıf/Alevi-Bektaşî şairler dışında, Şeyhî, Ahmedî, Nef ‘î, Fuzulî, Nedim ve öteki divan şairleri de, şiirlerinde bâd-ı sabâ motifini sıklıkla kullanmışlardır.” (Mirzaoğlu, 2021, s.111) Attilâ İlhan’ın şiirlerinde yalnızca bâd-ı sabâ değil aynı zamanda garbî yeli, seher yeli gibi daha yerel motifler de benzetme unsuru olarak kullanılmıştır. *duvar*’ın Ökkeş şiirinde “garbî yeli” tercih edilmiştir. Ayrıca belirtmek gerekir ki bâd-ı sâba ve seher yeli aynıdır. Klasik ve Türk Halk

Edebiyatı'nda sıkça kullanılan 'bâd-ı sabâ' terkibi, "kimi zaman sevgili ve aşık arasında iletişim kuran, sevgiliden aşığa güzel haber, hoş koku; aşıktan sevgiliye hasret, niyâz, ah ü figân getirip götüreren bir şahıs, bilindik ismiyle postacı olarak telakki edilir." (Koçin, 2008, s. 6) Attilâ İlhan'da "mektup" şiirinde bâd-ı sabâ terkiibini aynı işlevde kullanmıştır. Şiirde, biraderine yazılan mektuptan sonra sabah rüzgarının selâmını iletmesi istenmektedir. Selâm iletmeden önce kullanılan 'mektup' imajı da bu "postacı" imgesini desteklemektedir. Ayrıca belirtmek gerekir ki bir Halk edebiyatı unsuru olarak kullanılan bu motifin Karacaoğlan'ın ünlü "Bâd-ı Sabâ Selam Söyle O Yâre" başlıklı şiiri ile metinlerarası bağlamda uyum göstermektedirler. Ayrıca Attilâ İlhan'ın şiirlerinde geçen "*nideyim, nitsinler vb.*" gibi ifadelerin formel biçimlerini de Türk Halk Edebiyatı unsuru olarak nitelendirileceğinden metinlerarası bir söyleme kapalı gönderme söz konusudur. Zirâ bu terimler modern formel yapıları olan "ne edeyim, ne etsinler" tarzında yazılmamıştır.

*Bâd-ı saba selâm eyle o yâre  
Pek göresim geldi illerimizi  
Gönül arzu çeker ama ne çâre  
N'ideyim tutan var yollarımızı* (Cumbur, 1993, s. 70)

Karacaoğlan'da da işlev bakımından bâd-ı sabâ'nın benzer şekilde haberci/postacı olarak kullanıldığı yukarıdaki örnekle de görülür. Şairin bu şiirinde kullandığı "gam kervanı, gam sarayı, karanlık gurbet" gibi ifadeler de klâsik edebiyatımızın ıstırap şairi olarak sayılan Fuzûlî'yi anımsatmaktadır. Bunun yanı sıra yukarıdaki Karacaoğlan şiirinin devamındaki dörtlüklerin birinde geçen şu ifadelerle de metinlerarası bağlamda bir alışveriş ve gönderme söz konusudur. Bu iki farklı düşüncede belirtmek gerekir ki Attilâ İlhan'ın Klâsik Türk şiirine yönelişi daha çok ilk üç şiir kitabından sonradır. İlk üçünde şairin de açıkça belirttiği üzere halk edebiyatı esintileri yoğunluktadır ancak yine de şairin babasının Klâsik Türk Edebiyatı'nı çok sevdiği ve şaire de bu şiirleri sürekli okuduğu göz önüne alındığında ilk kitaplarında da böyle bir göndermeden bahsetmek mümkündür.

Yüküm gamdır gam alırım satarım  
Pervaneler gibi yanar tüterim



Kıyamette yakasını tutarım  
Vermesin hoyrata güllerimizi (Sakaoğlu, 2004, s. 434)

“mektup” şiiri genel olarak bu imge ve imajlarla yüklüdür. Tema bakımından “vatan için yapılan fedakarlıkların devlet tarafından cezalandırılması” konusu hâkimdir. Bu şiirde ayrıca bir düz yazı türüne ait olan “mektup” tarzının şiir olarak kullanıldığı ve metinlerarası yöntemlerden olan “üst-metinsellik” yöntemine gönderme yaptığı görülür. Ayrıca bir Klâsik Türk edebiyatında eser isimlerine “gazel, kaside” gibi genel adlar verilip özel bir isminin olmaması, yani eserleri sadece sınıflandırıldıkları türlerle isimlendirme geleneği bu şiirde karşımıza çıkmaktadır. Genel olarak belli bir metni çağrıştırmamakla birlikte bir düzyazı türü olan mektup türünün dizeler hâlinde yazılması da “koşuklaştırma” yöntemidir.

Burada anıştırılan karakterlere bakıldığında Köroğlu, Dadaloğlu – çünkü bu şiirde Dadaloğlu’nun padişahı burada devlet olarak karşımıza çıkmaktadır – gibi saz şairleri devletin gözünde isyankâr ve nâmı karalanmış ancak halk nazarında kahraman tipolojisindedirler. Bu şiirde ise hapisten halka açık bir mektup yazılmış olup önce isimlerinin nasıl karalandığına sonra da özgürlüklerinin ellerinden nasıl alındığına dikkat çekmektedir. Bu ifadeleri söylerken ise;

değil mi bunu devlet böyle buyurmuş  
kaderdir alnımıza kara yazı yazılmış (Attilâ İlhan, 2006, s.47)

Aynı ifadelerin benzer temada Köroğlu’nun en bilinen şiiri olan Bolu Beyi’nde de geçtiği görülür;

Düşman geldi tabur tabur dizildi  
Alnımıza kara yazı yazıldı  
Tüfeng icâd oldu mertlik bozuldu (Ergun, 1938, s.17)

Şairin “hey” adlı şiirinde ise kaynak belirtilmeksizin bir Tokat türküsünden iki dize alınmıştır. Türkünün ilk dördlüğü şu şekildedir.

Tokat bir bağ içinde  
Gülü bardağ içinde

Tokat'tan yar sevenin  
Yüreği yağ içinde (Sezen, 2002, s. 173)

Şiirde ise sadece ilk dörtlüğün son iki dizesi kullanılmıştır.

istanbul narin izmir ille de aydın  
tokat bir bağ içinde gülü bardak içinde (Attilâ İlhan, 2006, s.54)

Şair burada ilk iki diziye tek bir dizede toplayarak ayrıca düzyazılaştırma, ayrıca yedilik hece ölçüsü ile yazılmış iki dizeyi birleştirip on dörtlük heceye çevirmiş olmasıyla da vezin dönüşümü metinlerarasılık yöntemine başvurmuştur. Ayrıca yine aynı şiirde geçen "lorke de lorke" ifadeleri de bir doğu yöresi halk oyunu türküsünü işaret etmektedir. Bu bakımdan incelendiğinde yöresel türkülerin izlerine sıkça rastlanmaktadır. Mustafa Sarısözen'in Tunceli yöresinde derlediği bir türkü de bu dizelere gönderme yapmaktadır.

Dersim bir dağ içinde  
Gülü bardağı içinde  
Hak Dersim'i saklasın  
Bir gülüm var içinde (Öztelli, 1983, s. 133)

Bu tarz farklılaşmalar halk şiirinde görülmektedir. Türküler yöreden yöreye aitlik özellikleri gösterebilmektedir. Benzer şekilde bazı mânilere de anıştırma vardır. Açıkça belirtilmese de bilindiği taktirde okuyucuya telkin edilmiştir. "ağıt" şiirinde geçen,

maraş bağlarında salkım salkım üzüm var  
ey gözlü kanlı zalim sana bir çift sözüm var (Attilâ İlhan, 2006, s. 50)

Bağlarında üzüm var  
Mor şalvarda gözüm var  
Kaçma yârim uzağa  
Sana bir çift sözüm var (Özarıslan, 2017, s. 41)

"türkiye" şiirine bakıldığında şair bu şiiri bir "güzelleme" olarak adlandırır. Bu bakımdan metinlerarası yöntemlerden bilinçli olarak üst-metinsel bir tutum söz konusudur. "Türkiye adlı şiirde dürüst kişilikleri ve kahramanlıklarıyla insanlarımız, tabiat güzellikleriyle memleketimiz tanıtılmıştır" (Çelik, 2007, s.40) Neredeyse bütün yöreler kendilerine has özellikleri ile ön plana çıkartılmıştır.

Ayrıca “bu şiirde Attilâ İlhan’ın *duvar*’daki toplumcu çizginin dışına çıktığı görülür. Şiirde ezilen insanlar, zulüm ve baskının aksine bir övgü söz konusudur.” (Çelik, 2007, s.40) Konumuz gereği tespit edilen en dikkat çekici metinlerarası kapalı gönderim yöntemi yine halk türküleri yolu ile olmuştur.

....

sahilde mersin yayla türküsü konya  
adana’nın yolları taştan yola çıkıp maraş’tan

....

erzincan’da bir kuş var kanadı gümüş pul pul (Attilâ İlhan, 2006, s.63)

Bu dizelere bakıldığında önce bir Çukurova (Adana) yöresine ait türkünün ismi zikredilir, sonrasında ise Erzincan yöresine ait bir türkünün sözlerinden kısa kesitler sunulur. Türkünün orijinal hâlinin ilk dörtlüğü;

Erzincan’da bir kuş var  
Kanadında gümüş var  
Gitti ibiş gelmedi  
Elbet bunda bir iş var (Erdem, 2018, s. 155)

Türkünün bir de Malatya yöresine ait versiyonu bulunmaktadır.

Kayalıkta bir kuş var  
Kanadında gümüş var  
Yârim gitti gelmedi  
Elbet bunda bir iş var (Öztelli, 1983, s. 138)

Attilâ İlhan türkünün bu dörtlüğüne sadece değinmiştir. Ancak burada belirtilmesi gereken başka bir konu Nâzım Hikmet’in Yeni Ses dergisinde, 1940 yılında yayımladığı “Kara Haber” başlıklı şiirinin de bu dizelerle benzerlik göstermesidir. Kara Haber’deki dörtlük ise şöyledir;

Erzincan’da bir kuş var  
Kanadında gümüş yok  
Gitti yârim gelmedi  
Gayrı bunda bir iş yok <sup>6</sup>

<sup>6</sup> Bu şiir ilk olarak Yeni Ses Dergisinin 1940 yılında çıkan 3-7 sayılı derginin kapağında yayımlanmıştır. Sonrasında şairin Yatar Bursa Kalesinde adlı şiir kitabına dâhil edilmiştir.

” Nazım Hikmet, ‘Kara Haber’ adlı şiirinde bir Erzincan yöresi türküsüne yer vermektedir. Fakat bu türkünün sözleri şair tarafından yeniden işlenmiştir. Şiirin yazılış tarihi 1940’tır.” (Koçak, 2017, s.85) Nâzım Hikmet bu şiiri yazdığında iki senedir hapishânedede tutukludur, bu yüzden elinden sadece “ağıt’ yakmak gelmektedir. Hatta şiirin son dizesinde “Kesemden verecek şeyim yok; yüreğimden verdim.” demektedir. Burada dikkat çekici olan taraf ise türkünün anonim orijinal hâlinin ve Nâzım Hikmet’in şiirinin bir ”ağıt” niteliğinde olmasına karşılık Attilâ İlhan’ın bunu bir güzellemede kullanmasıdır. Çünkü İlhan’a göre Türkiye acılarıyla da güzel bir memleket olmuştur. Yine aynı şiirde bunu şu dizeleriyle de belirtir;

türkiye türkiye çok gülmüş çok ağlamış  
sabırlı bağı yanık insanlar memleketi (Attilâ İlhan, 2006, s.62)

Türkünün orijinalında yedi yerinden vurulup öldürülen İbiş’in hikâyesi vardır. Türkülerin metaforik simgelerini bu şekilde düşündüğümüzde “bağı yanık” olsak bile memleketimizin insanları tam da bundan dolayı övülmeye değerdir. Türkülerin, yani geleneksel olanın yeni bağlamlarda tekrar dönüştürülmesi önemlidir. “Metinlerarası bakış gelenekselleşen veya klasikleşen kültür unsurlarını yeniden üreterek yaratır. Olduğu gibi yinelemez, dönüştürerek yeniden yaratır. Böylelikle gelenek geçmişin şimdide durağan bir yinelemesi olmaktan çıkar, yeni bir bağlamda devingen bir unsur durumuna gelir” (Aktulum, 2022, s. 16). Farklı yörelere ait değişken versiyonları bulunan bu türküyü her iki şair de alıp yaşadıkları başka bir olaya yakıştırarak kendi şiirlerinde yeniden yorumlar.

“türkiye” şiirindeki Nâzım Hikmet şiirlerine göndermeler sadece bununla da sınırlı değildir.

sen türkiye’sin sağdıcım kirvem türkiye  
insanların insanların ah senin insanların (Attilâ İlhan, 2006, s. 62)

dizelerinde geçen, şairin “senin insanların” olarak seslendiği kişi aslında Nâzım Hikmet’tir. Nâzım Hikmet’in “Ellerinize ve Yalana Dair” adlı şiiri düşünülecek olursa metinlerarasındaki ilişki de kurulmuş olur. Bu şiirinde Nâzım Hikmet, tıpkı Attilâ İlhan’ın şiirinde olduğu gibi insanların kandırıldığını, aç bırakıldığını, türlü yokluk ve sefaletlerle sınındığını dile getirmektedir. Attilâ İlhan ise biraz daha farklı olarak bu acıları dile getirmekle beraber daha halk şiiri geleneğine bağlı motifler, dağlar, ovalar vb. gibi kullanmıştır. Nâzım Hikmet’in “ah insanlar” söylemine değinilecek olunursa kendi şiirinde bu söylem bir leit motif gibi durmaktadır. Tekrarlanmış ve vurgulanmıştır.

(...)  
 Ve insanlar, ah, benim insanlarım,  
 yalanla besliyorlar sizi  
 halbuki açsınız  
 (...)  
 İnsanlar, ah, benim insanlarım,  
 hele Asyadakiler, Afrikadakiler  
 (...)  
 İnsanlarım, ah, benim insanlarım,  
 Avrupalım, Amerikalım benim  
 (...)  
 İnsanlarım, ah, benim insanlarım,  
 antenler yalan söylüyorsa (Nâzım Hikmet, 2022, s. 195)

Yine aynı şiirde “sen kırk köyün içinde şanlı zeyneb’im” (Attilâ İlhan, 2006, s. 62) dizeleri de başka bir türküye gönderme yapmaktadır. Türkünün Cahit Öztelli’nin antolojisinde Sivas yöresi versiyonu şu şekildedir.

Zeynep bu güzellik var mı soyunda  
 Elvan elvan güller kokar koynunda  
 Ramazan ayında bayram gününde  
 Zeynebim Zeynebim anlı Zeynebim  
 Üç köyün içinde şanlı Zeynebim (Öztelli, 1983, s. 109)

Erzincan yöresine ait versiyonda ise,

Zeynep'im Zeynep'im allı Zeyneb'im  
 Güzeller içinde şanlı Zeynep'im (Erdem, 2018, s. 109)

Şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Şairin kendi şiirinde kullandığı “kırk köyün içinde” ifadesi bir yöreden duyduğu hâli mi yoksa kendisinin dönüştürümü mü tespit edilememiştir. Yöreye ait türkü göndermesi “göçmenler” şiirinde de vardır.

altın kafesteki bülbül misali  
yurt hasreti işlemiş iliklerine (Attilâ İlhan, 2006, s. 32)

Altın kafesteki bülbül ifadesi, bir Selânik Türküsü olan “Bülbülüm Altın Kafeste” metnine kapalı gönderme yapmaktadır. Bu türkü orijinalinde, “hasret, ayrılık, özlem” temalarını kapsamaktadır. Şairin kendi şiiri de “göçmenler” üzerine, bu göçmen kabilelerinin vatanları ve yurtları olan Balkanlar’ı bırakıp gelmek zorunda olmaları işlenmiştir. Bu açıdan düşünüldüğünde o yöreye ait bir söylemin burada karşımıza çıkıyor oluşu tesadüfi değildir. “ Toplumun düşüncelerini ifade etme işlevi taşıyan türküler mübadele döneminin ardındaki hasret duygusunu da yansıtmaktadır. Ege’nin iki yakasında dinmeyen bu hasretlik günümüzde de türküler aracılığıyla yeni kuşaklara aktarılmaktadır” (İpek, 2020, s. 107). Şair de bu şiirinde mübadele etmek zorunda kalan insanların duygu ve düşüncelerini dile getirirken onlardan da birtakım söylemlerden yararlanmıştı.

Bu konuya başka bir açıdan bakıldığında hürriyet ve özgürlük meselesini de mücadele kapsamında ele alır. Yine *duva*’da bulunan “heyamol” adlı şiirde bir deniz savaşının destanı anlatısı içerisinde bu mücadelenin hürriyet konseptine göndermeleri olduğu görülür. Bu şiirde açıkça zikredilen isimler vardır. Bu isimlerden bazıları kaptan johansen, döne, nora, dimitros, grişka, hood, bismarck, rodney, vittorio, kaptan jean-pierre, barrymore’dır. Burada zikredilen isimler hakkında Yakup Çelik şunları söyler;

*Şafak Vakti Dünya*’daki insanlar Marianne, Kaptan Johansen, Grişka, Barrymore, Kaptan Jean-Pierre, v.s. dir. *Şafak Vakti Dünya*’da şairin hümanist düşüncesi önemli rol oynamaktadır. *Gavurdağları’ndan Rivayet*’te şiirin akışına müdahale etmeyen şair, *Şafak Vakti Dünya*’da hem şiirin bütününde Döne ile birlikte vardır, hem de acıma duygusunu devamlı hissettirmektedir (2007, ss.59).

Bu isimler yaşadığı varsayılan hayalî isimlerdir. Bu şiirinde şair, ikinci dünya savaşındaki deniz harplerini anlattığı uzun bir destan niteliğinde olması bakımından tarihi gerçekliklere gönderme yapmaktadır.

Yine başka bir açık ve kapalı göndermeye dikkat çekilirse burada zikredilen bismarck ve hood aslında II. Dünya savaşında Danimarka Boğazında çarpışmaya girmiş iki savaş gemisinin adıdır. Bu gemilerin isimleri ülkelerine göre sembolik bir değer taşımaktadır. İngiliz ve Almanların deniz silahlarındaki yarışını temsil eder. Hood İngilizlerin, Bismarck ise Almanların gemisidir. Bismarck'ın Hood ile yaptığı on dakikadan az süren çatışmada Hood'un batırılması İngilizler için çok onur kırıcı bir hâdise olmuştu. Bunun üzerine var güçleri ile Bismarck'a saldırmış ve onu batırarak tekrar denizlerde üstünlük kurmuşlardı. Ancak Bismarck'ın batırılmış olması da bu sefer Almanların onurunu kırmıştı. (Özel, 2023) Bunlardan devamında bulunan Rodney ise Bismarck'ı batıran iki gemiden birinin adıdır. Burada doğrudan verilen bu iki isimde hem tarihi olaya kapalı gönderme hem de isimlerin verilmesinden dolayı açık gönderme yapılmıştır. Yine zikredilen diğer bir isim olan vittorio ise II. Dünya savaşı sırasında hizmet eden bir İtalyan savaş gemisinin adıdır.

salvo demiş ateşlemiş hürriyetli donanma  
 alevlere vermiş suları  
 lalereng  
 kızıl kan bürümüş okyanusları  
 midvay ve mercan  
 kan üstüne kan  
 narvik de narvik  
 plata boğazı  
 cherbourg'ta çıkarma  
 dunkerque'de ricat  
 akdeniz'de tutuşanlar  
 boğuşanlar  
 hood ve bismarck  
 rodney ve ohio  
 iova uçak gemisi  
 ve vittorio (Attilâ İlhan, 2006, ss.161)

Bunun yanında açıkca söylenen “mercan, midvay<sup>7</sup>, cherbourg, dunkerque” gibi isimler de II. Dünya savaşı deniz harplerinden bazılarının adlarıdır. Salvo kelimesi İtalyanca’dan gelen bir kelime olup topluca yapılan top ateşi anlamına gelmektedir (Kubbealtı Lügati). Midvay ve Mercan deniz savaşları yine II. Dünya savaşı sırasında Amerika Birleşik Devletleri ve Japonya arasında 1942’de yaşanmış, bu savaşlarda Amerika, Japonya’ya üstünlük sağlamıştır. (Aktaş, 2014) Cherbourg ve Dunkerque ise yine Fransızların II. Dünya Savaşı sırasında Almanlarla yaptığı savaşın adıdır.

Narvik savaşı ise yine II. Dünya savaşında Almanlar’ın Norveç’e girip Oslo, Bergen, Trondheim ve Narvik’i ele geçirmesiyle sonuçlanmıştır. Şiir genelinde zaten “Norveç” adı da çokça geçer. Weserübung harekâtı olarak bilinen Narvik’in işgali de yine tarihi bir gerçekliğe göndermedir. (Akkaya, 2021)

Bu şiirin başlığından da anlaşılacağı üzere, şiir bir halk kültür geleneği olan “heyamola”dan esinlenilmiştir. Bu gelenek daha çok Karadeniz bölgesinde görülen denizcilik terimidir. Topluca yapılan ve çaba gerektiren işlerde hep bir ağızdan söylenen, bir anlamda mani ve “iş türküsü” olarak halat çekme gibi işlerde karşımıza çıkmaktadır (Karasalihoğlu, 2022). Şiirin bir dizesinde bu işi bütün insanların beraber yapması için davet niteliğindedir.

-heyamol

heyamol yeryüzünün bütün insanları (Attilâ İlhan, 2006, s.166)

Bu şiirinde baştan sona deniz, denizcilik ve özgürlük, hürriyet uğruna yapılan kara savaşlarından bahsettiğini göz önüne alındığında, şiirin “heyamola” halk kültür-geleneği arasında metinlerarası bir köprü kurduğu görülür. Şairin bu şiirde ısrarla üzerinde durduğu “hürriyet” kavramı burada biraz daha farklı bir havayı anımsatmaktadır.

her gemi bir milletli hepimiz hürriyetli  
hepimiz martı kuşu hepimiz dünyadan

---

<sup>7</sup> Orijinal ismi Midway



ve bir şarkı var dilde bayrak bayrak tutuşur  
 bir şarkı var dünyalı heyalise heyamol  
 heyamola batılılar  
 heyamola doğulular  
 heyamola dünya için dünyalar aşkına  
 hürriyet eşitlik kardeşlik aşkına  
 canlarını yelken gibi rüzgâra verenler  
 deryalar mavisinde öldürenler  
 ölenler (Attilâ İlhan,2006, s.158)

Burada bütün dünyayı farklılıklarına rağmen Doğulusuyla Batılısıyla heyalise-heyamola davet etmektedir. Özellikle bu dizelerde doğu ve batıyı bir arada kullanması ve "hürriyet,eşitlik ve kardeşlik" kelimeleriyle birlikte vermesi akla Ziya Gökalp'in 1911 yılında Genç Kalemler dergisinde yayımladığı "Yeni Hayat ve Yeni Kıymetler" makalesini anımsatmaktadır. Bu makalede Gökalp yeni siyâsi inkılâbın ancak Doğu ve Batı'nın sentezlenmesi ve hürriyet, müsavat, uhuvvet yani eşitlik ve kardeşlik ilkesinde temellendirilerek oluşacağı kanaatindedir. Gökalp, bu fikri Alfred Fouillée'nin tesirinde almış ve Türk Edebiyat ve kültüründe yeni bir hayat felsefesi etrafında sunmuştur.(Çalen, 2016) Bu dönemde Fransız filozoflardan hayli etkilenen Türk münevverleri onların düşünceleri Türk kültür ve siyasi alanında tanıtmak ve uygulamak istemiştir. Bahsi geçen tanımlamalar elbette Fransız İhtilali'nin bir sonucu olarak gelişmiştir. Çünkü burada şairin bahsettiği eşitlik, hürriyet ve kardeşlik fikirleri Fransız İhtilali'nin "ünlü slogan "liberté, l'égalité, la fraternité" yani "hürriyet (özgürlük), uhuvvet (kardeşlik), müsavat (eşitlik)" tır (YÜCEL, 2017,SS.182). Attilâ İlhan'da da benzer düşünceler vardır. "Attilâ İlhan'ın, Fransız Devrimi ve Türk İnkılâbı sürecinde şekillenen ulusal demokratik devrimin getirdiği 'halk hâkimiyeti' kavramıyla anlam kazanan, ayrıca bireysel ve toplumsal özgürlüklere vurgu yapan, nihayetinde ise devrimci bir süreçle geliştiğine inandığı bir demokrasi algılaması vardır " (Reyhan, 2012, ss.229). Bu anlamda tarihi bir gerçekliği olan Fransız İhtilali'ne gönderme yapılmıştır.

Ayrıca şiirde geçen bazı dizeler de yine bir türkü, oyun havası tarzındadır. Örneğin;

hoy bili bili bir yağmur nar taneli

cıva damlası gibi yanar taneli (Attila İlhan 2006, ss.162)

ah deryalar ah deryalar deryalar  
gemilerden insanlardan şehit var (Attilâ İlhan 2006, ss.165)

Yukarıdaki örneklere bakıldığında birinci dizede 12'li, ikinci dizede ise 11'li hece ölçüsü kullanılmış olup ayrıca redif ve kâfiye kullanılmıştır. Birinci dizede tunç kâfiye ikinci dizede tam kâfiye kullanılmıştır. Ayrıca tekrarlanan kelime grupları da vardır. Bu şiirde tarihi göndermeler bir tablo gibi resmedilmiştir. Benzer şekilde *duvar*'ın bir öndeki şiiri olan "kutup yıldızı rivayet eder" şiiri de yine II. Dünya savaşının panoramik bir bakış açısını vermektedir. Bu şiirinde anlatıcı kutup yıldızı olarak düşünülmüştür. Sebebi ise kutup yıldızının dünyadan çıplak gözle bakıldığında en yakın ve en parlak olarak görülen yıldız olması ve dolayısıyla dünya üzerinde yaşanan her türlü duruma tanıklık etmesidir. Kutup yıldızı II. Dünya savaşında olan biten bütün ânların şâhidi konumundadır (Çelik, 2007). Bu şiirinde şair, açık olarak söylemese de savaşa gönderme yapmaktadır.

"lili marlen" isimli şiirinde ise II. Dünya savaşına göndermeler devam etmektedir. Lili Marlen, esasen savaş yıllarında bilinen ünlü bir şarkının adıdır. Şiirde de bu şarkıdaki semboller ele alınmaktadır. Şarkının sözleri ise Alman bir şair olan Hans Leip (1893-1983) tarafından yazılmıştır (Çelik, 2007). Şiirde geçen;

akşam olur  
mektuplar hasretlik söyler  
zagrep radyosu'nda lili marlen türküsü  
siperden siperde ateş tokuşturanlar  
karanlıkta dem çeken  
ishak kuşu (Attilâ İlhan 2006, ss.146)

Bahsi geçen Lili Marlen adlı eski bir Alman asker şarkısı, tam isim zikredilerek metinlerarasılık yöntemlerden "açık gönderme" yapılarak söylenmiştir. Bu başlıkta bahsedilme sebebi şiirde kapalı göndermeler de olduğundan, şiiri bölmek adına bu kısımda bahsedilmesi uygun bulunmuştur. Yukarıda örnek gösterilen dizlerin ilk üç dizesi ise şiirde yer yer tekrar edilmektedir.

Şarkı sözleri Hans Leip tarafından Hamburg'ta yazıldı. 1938'e gelindiğinde Norbert Schultze'nin eklemeleriyle melodiye döküldü ve bestelendi. İsveçli yıldız Lala Andersen tarafından da seslendirildi.

1939 ve 1940 yıllarına gelindiğinde ve Blitzkrieg savaşı başladığında bu şarkı bir tema müziği olarak seçildi. Radyolarda çalınan sadece üç plaktan biri "Lily Marlene" şarkısıydı. O sıralarda pek çok Alman askeri bir yandan vatanlarından uzakta savaşırken diğer yandan eşlerini ve sevgililerini özliyordu. Bu duygusal şarkı ise etki bırakıyordu. Sonrasında Fransızlar ve hemen ardından İngilizler de bu şarkıyı radyolardan, esir Alman askerlerden vs. öğrenerek kendi dillerinin versiyonlarını yaratmaya başladı. Böylelikle şarkı savaşın tüm cephesinde ün kazanmaktaydı. Daha sonraları Londra'da bir film endüstrisi olan Crown Unit tarafından "The True Story of the Song 'Lily Marlene'" adıyla filme alınarak ünü daha da arttı. Şarkının ilerleyen yıllarda bir Almanca parodisi de oluşturuldu (Hieble, 1947).

Şiirde bahsi geçen Zagreb radyosu ise Almanya'nın birçok ülkede özellikle Balkanlarda kendi radyosunu kurarak bu şarkıyı çok fazla dinletmesinden kaynaklıdır. Mektupların hasretlik söylemesi ise savaşta birbirinden ayrı düşen sevgilileri çağrıştırmaktadır.

Yukarıdaki dizelerde dikkat çeken bir ifade olan karanlıkta dem çeken İshak kuşu ise hem bir realiteyi hem de folklorik bir halk hikâyesini anımsatmaktadır. Realitede bu kuş geceleri çıkardığı ses ile sanki inler gibidir. Esasen "baykuş türünden bir kuş olarak kabul edilen, geceleri acı acı öten ishak kuşu, Türk folklorunda birbirlerinden ayrı düşmüş yeni evli iki genci temsil eder" (Güneş, Yeşil, & Öğreten, 2019, ss.243) Bir başka hikâyeye göre ise,

İshak kuşuyla ilgili bir söylenceye göre İshak Kuşu, eski zamanda yaşamış güzeller güzeli bir kızdır. Bir delikanlıya gönlünü kaptıran İshak'ın ona kavuşması mümkün olmaz. O da Allah'tan bir kuşa dönüşmesini ister ve duası kabul olur. "Derler ki; o gün bu gündür İshak Kuşu sevdiğine kavuşamamanın verdiği hüznü, istediğini elde edememenin burukluğu

nedeniyle kendini yalnızlar rıhtımının müdavimi yapmış. Kalabalıklar içine girmekten, ulu orta görünmekten kaçınmış (Geçen, 2016,ss.240).

Bu dizelerde de karanlıkta dem çeken İshak kuşları yukarıdaki efsaneye istinaden sevgililerinden ayrı düşmüş askerler olarak düşünülmüştür. Bu sayede efsaneye kapalı gönderme yapılırken aynı zamanda gerçek bir durum bir efsaneye uyarlanmıştır.

Yine aynı şiirde geçen;

dehrin cefasını çektik  
sefasını süreceğiz (Attilâ İlhan, 2006, ss.147)

dizeleri ise yukarıda alıntı bölümünde de anılan, "cemşid hun'la hasbıhal" adlı şiirde de geçen dizelere hem Bağdatlı Rûhi'ye 'kapalı gönderme' yapması hem de kendi şiirine 'özgönderim' yapması bakımından metinlerarasılık yöntemleri bir arada görülebilir. Burada sadece Bağdatlı Rûhi ve önceki şiirde yapılan sosyal tenkit yerine burada 'dehrin cefası' olarak II. Dünya Savaşı ve 'dehrin sefası' ise savaşın bittiği, barış günlerinin geldiği günler olarak düşünülmüştür. Burada Bağdatlı Rûhi'nin ünlü terkib-i bendiyle metinlerarası bir ilişkinin olduğu fikri aynı kitapta başka bir şiirde o şiirden alıntı yapması ile ilişkilendirilmiştir. Aksi hâlde Nâbi gibi -ki babasının bir divan şiiri hayranı olduğunu düşünürsek- şairlerle de ilişkilendirilebilirdi.

Devamında ise gelen, "aragon'dan bıçak gibi çekilmiş yedi mısra (Attilâ İlhan, 2006, ss.147)" şair Aragon'un adının bizzat zikredilmesi metinlerarasılık yöntemlerden 'açık göndermeler'dir. Ancak Aragon'un 'yedi mısrası' derken hangi mısralar olduğu veya şiir ismi açıkça söylenmediğinden ve bir anlamda okurun entelektüel birikimine bırakıldığından 'kapalı gönderme' olarak düşünülebilir.

*duvar*'da ve özellikle kitabın bu bölümünde, "şafak vakti dünya", İkinci Dünya Savaşı geniş bir yer tutmuştur. Bu durum sadece Attilâ İlhan'a özgü bir durum olmayıp aynı zamanda 1940 Kuşağı olarak anılan toplumcu-gerçekçi yazar ve

şairlerde de aynı hassasiyet ve tutumdan bahsetmek mümkündür. Hatta Attilâ İlhan'ın bu grup için adını verdiği "fedailer mangası"nın başı olarak nitelendirdiği Rifar Ilgaz, bu konuda 1940 kuşağını İkinci Dünya Savaşı'nın oluşturduğunu söylemektedir.

Asıl toplumcu gerçekçi şiirimin ortaya çıkışında İstanbul etken oldu. 1940'lı yıllar ... İkinci Dünya Savaşı da etkili oldu şiirimde. Mesele, sadece güzel yazmak değil; onu anladım. Ve böyle bir ortamda sanatçı olarak yerimi alma isteği. Diğer toplumcu şair arkadaşların da durumu aynı. Yani 1940 Toplumcu Kuşağı döneminde bir birliktelik var, faşizme karşı oluşumuz ortak noktamız. Yaşadığımız sorunlardan soyutlamıyoruz kendimizi...

1940 Kuşağı'nın oluşmasında İkinci Dünya Savaşı etkindir dedim. Çünkü kuşak öyle kendiliğinden oluşmaz, bir toplumsal konum gerekir. Hem bu, yaşa göre de belirlenmez ki; 1950, 60, 70 diye sürüp gitsin. 1940 Kuşağı'nı toplumcu şairler oluşturmuştur. 1940 yılında şiir yazan başka şairler de olabilir. Ama kapatın imzalarını, hangi çağın şiiri olduğunu kestiremezsiniz. Nabzı atan, çağına tanık şiir toplumcu şiirdir. 1940'larda şiir yazmak başka şey, 1940'ların özünü kavramak başka şeydir (Ilgaz, 1993, ss.45)

Böyle bir etkileşimin olduğu ortamda şairlerin ortak konusu olan İkinci Dünya Savaşı'ndan Attilâ İlhan da bir 1940 kuşağı şairi olarak özellikle ilk kitabı olan *duva*'da sıkça bahsetmektedir.

Şiirin sonunu ise bir dua ile bitirmesi yine halk edebiyatı kaynaklarını hatırlatmaktadır.

duadır  
güneşbaht olasın civan oğlum  
hürriyet için dipçik tutan el dert görmesin (Attilâ İlhan, 2006, ss.147)

Dualara özellikle destanlarda kahramanlara anlatının son kısmında -Dede Korkut hikâyelerinin sonunda olduğu gibi- sıkça rastlanılır. Bu sözlü kültür geleneğine ait unsurlar İslamiyetten sonra Aşık edebiyatı başta olmak üzere genel mânada halk edebiyatında görülmektedir. Daha öncesinde de bahsedilen Karacaoğlan etksi de düşünüldüğünde burada da bir anıştırmadan bahsedilebilir çünkü Karacaoğlan da şiirlerinde dualara çokça yer vermiştir. (Özdemir & Dağlı, 2019) Ayrıca "olasın, yapasın, edesin" gibi istek kipi ile oluşturulmuş ifadeler genel olarak halk edebiyatı ürünlerinde rastlanılmaktadır. Bu dizelerde ise biraz

daha paradisel bir dönüştürme ile modern edebiyata uyarlanılmış ve “hürriyet” dua olarak edilmiştir. Buradaki destan kahramanı ise tıpkı klasik destanlarda bir milleti kurtaran kahraman gibi hürriyet uğruna savaşmış insanlığı bu yolla kurtarmaya çalışan savaşçıdır. Bu mânada yukarıdaki dizelerin metinlerarası yöntemlerden üstmetinsellik yönteminde yazıldığı kanısına varılmaktadır.

## 2.4 ÜSTMETİNSELLİK VE YANMETİNSELLİK

Üst-metinsellik, metinlerarası yöntemlerden türsel ve biçimsel öykünme olarak diğer katagorilerden ayrılır. Attilâ İlhan şiirlerinde de çok fazla üstmetinsel yöntem kullanıldığı görülür. Üstmetinsellik dendiğinde destan, rubai, şarkı gibi diğer edebî biçimlere yer verme veya metnin tamamını bu yönetime göre düzenlenmesi kastedilmektedir. “Genette'in "architextualité" (üst-metin) başlığı altında, yani bir yapıt ile kökeninin uzandığı yazınsal tür arasındaki ilişki budur.” (Aktulum, Metinlerarası İlişkiler, 2000, s.75) Yazar burada, bağlamları değiştirirken onu yeni bir biçime sokar. Okuyucu ise bu bağlamın hangi biçimde olduğunu tespit etmeye çalışır. Bu yöntemdeki işlev, konunun nasıl bir minvalde işlendiğini okuyucuya türsel bağlamda hissettirmektir. Attilâ İlhan'ın şiir kitaplarının başında türsel sınıflandırmalar yapılır, yapıtların “şiir” olduğu söylenir. Ancak bizim burada tespit etmeye çalışacağımız yöntemler bu şiirlerin içerisinde kullanılmış başka türler olup olmadığı, varsa bu türlerin hangi biçimlerde ve hangi işlevlerde tespit edildiğini bulmaktadır. Bu noktada Attilâ İlhan'ın şiirleri incelendiğinde manzum hikâye özelliğinde şiirlere rastlamak mümkündür. *duvar*'ın ilk bölümü “gâvurdağlarından rivayet” hikâye etme tekniğinin göze çarpan ilk örneğidir. Hürriyet karşısında bir mücadelenin resmedildiği bu şiirlerde, geleneksel ve klâsik edebiyatımızın izlerini de içinde barındıran destan tarzı metinlerle üstmetinlerarasılık bir ilişki içindedir. Bölümün ilk şiiri “döşeme”de ise “türkü” nazım biçimine yer verilmiştir. Geleneksel halk edebiyatımızın bir ürünü olan türkü nazım biçimi bilindiği gibi belli bir hece kalıpları ile -genelde 8,9 ve 11'dir- kıtalar hâlinde yazılır. Attilâ İlhan'ın burada verdiği türkü ise tek bir kıtadır ve hece birliği görülmemiştir. Her ne kadar ilk iki

dizede 11'li kalıba uyulsa da son iki dizede kural bozulmuştur. Attilâ İlhan bu birinci şiirinde yaptığı "doğa tasviri"nden sonra -bir romanın ilk kısmına başlar nitelikte- ikinci şiirinde gelişme kısmına giriş yaparak *cebberoğlu mehemmed* adlı bir kahramanı destanlaştırır. Ayrıca hatırlatmak gerekirken "döşeme" aslında halk edebiyatı ürünlerinin ilk giriş kısımlarına verilen addır. Attilâ İlhan'ın burada 'dibâce' veya 'mukaddime' yerine, halk edebiyatındaki anlamına karşılık gelen "döşeme"yi tercih etmesi de bilinçli bir şekilde bu bölümün geleneksel halk edebiyatı ile kurduğu ilişkiyi gözler önüne sererken okuyucuya da hangi bağlamda okunması gerektiği mesajı verilmek istenmiştir. Manzum bir hikâyeye olan "*cebbaroğlu mehemmed*" şiirinde, şairin kendi deyimiyle "bahçe kazasının kaman köyünden *cebbaroğlu mehemmed*"in hikâyesini şiir dile ile anlatma yoluna gitmiştir. Şairin de bunu '-mişli geçmiş zaman' ile 'birinci şahıs'tan anlatması da geleneksel masalları ve onların "bir varmış bir yokmuş" tarzında, ben bu hikâyeyi başkasından duydum mesajı göndermesi ile, masal anlatıcılarını anımsatmaktadır.

"Gâvurdağlarından rivayet" bölümünde geçen bu şiirlerdeki halk edebiyatı esinlenmeleri için şair şunları söyler;

*Gâvur Dağlarından Rivayet* tamamıyla bizim klasik tarzları düşünüp, koşma tarzından çıkarılıp,serbest vezin içerisinde verilmiştir; tabii Nâzım Hikmet'ten ve toplumcu şairlerden etkilenerek, yararlanılarak. (İleri, 2002, s. 261)

Attilâ İlhan'ın şiirlerinde genel olarak bir ölçü biçiminden bahsetmek imkânsızdır ancak şiirlerin içerisinde üstmetinlerarası gönderme yaptığı diğer türlerde hece kurallarına kısmen de olsa uyulduğu görülür. *cebberoğlu mehemmed* şiirinin içinde yer alan,

-hasret kuşun kanadında  
deli kuşlar uçun gayrı  
yazımız böyle yazılmış  
bu diyardan göçün gayrı- (Attilâ İlhan, 2006, s. 21)

dizelerinde türkü nazım biçiminin 8'lik ölçü ve dörtlük hâlinde söyleme kuralına uyulduğu da görülmekle birlikte şairin bilinçli olarak üstmetinlerarası bir gönderme yaptığı kesinleşir. Aynı şekilde "ümmühan" ve "göçmenler" şiiri de manzum hikâye tekniği ile yazılmıştır. "göçmenler" şiiri şairin Bulgar göçmenleri üzerine söylediği uzun bir şiirdir. Şiirin ilk başında tıpkı döşeme gibi doğa tasvirleri ile birlikte asıl şiire bir giriş hazırlığı yapılır. Bu giriş kısmı önemlidir çünkü şair burada halk edebiyatı unsurlarını sıkça kullanmıştır. Özellikle kelime gruplarına bakıldığında aynı ifadelerin başka şairler – klâsik edebiyat veya Mehmet Akif gibi – tarafından da kullanıldığı görülür. Yapılan doğa tasvirinde kullanılan "gömgök" ifadesi bunlardan biridir. Masmavi anlamına gelen bu kelimeyi seçmesindeki maksat şairin bölge halkının dertlerini yine onların ifadeleri ile dile getirmektir (Çelik, 2007). Şiirde geçen "hilafsız" kelimesi asıl sözlük anlamı ile ters,aykırı anlamındadır ancak şair burada bu kelimeyi dahi halk ağzında "yalan" ifadesi anlamına gelen manası ile kullanmıştır. Burada demek oluyor ki, şiir baştan aşağı halk ağzından çıkmış gibi yazılmak kaygısını gözetmektedir. Buradaki halk, bülbülün altın kafesteki hâline benzemiştir.

Attilla İlhan'ın ilk şiir kitabında özellikle Nazım Hikmet gibi Çukurova, Antep, Hatay ve Osmaniye gibi bölgelerdeki direnişler realiteye dayanmaktadır. "göçmenler" şiirinde bahsedilen Hasanbeyli ilçesi de Osmaniye'dedir.

Aynı şiir kitabında geçen "hürriyet yürüyor" adlı bölümde bulunan "mektup" ve "ağıt" isimli şiirlerinde ve yine aynı şiir kitabındaki "harb kaldırımında aşk" bölümündeki "rubai" başlıklı şiirinde üstmetinselliği kullandığı görülür. *Mektup* şiirinde kendi hayat hikâyesinden aktarımlı olarak cezaevinden genel bir okuyucu kitlesine yazılmış bir mektup göze çarpar. "ağıt" isimli şiirde ise bir halk edebiyatı nazım biçimi olarak kullanılan ağıtın modern olarak dönüştürülerek ancak aynı işlevde yazıldığını görüyoruz. Meraklısı için notlar bölümünde şairin bu şiirini kendi neslini çok etkileyen ikinci dünya savaşında ölen masum insanlar için yazdığını söyler. Sonraki şiiri olan "dünyakârı"da ise kendi söylemi ile varsağı ve tasavvufu birleştiren bir havası vardır. İki bölümden oluşan bu şiirlere dikkat edildiğinde aslında dörtlüklerle yazıldığı görülür. Hemen



sonrasındaki şiiri *hey* ise yine varsağı türüne ait bir üstmetinsel gönderim ile varsağılarda çok fazla görülen – hatta onu semai türünden ayıran- “bre, hey” gibi ünlemleri anımsatmaktadır.

*duvar*’ın geneli incelendiğinde üstmetinleraraslık yöntemi açısından zengin veriler elde etmek mümkündür. Türler düşünüldüğünde bir yöntem olarak esinlenmenin varlık kazandığı bu şiirlerde modern ve geleneksel olanın veya daha net bir ifadeyle eski ve yeninin üstmetinsel yöntemle aynı düzlemde kaynaştırıldığı görülür. Bunlara örnek vermek gerekirse “marianne” adlı şiirin son dizeleri verilebilir.

hey sevgilim hürriyete dua et  
hürriyetsiz yaşayamaz memleket  
hür yaşamak için gelmiştir insan  
hürriyet eşitlik sulh ve saadet  
ölelim yaşamak için marianne (Attilâ İlhan, 2006, s. 140)

dizelerine bakıldığında varsağı türünde de çok görülen “hey” ünlemi ile başlamış, 11’li hece ölçüsü ile devam etmiştir. Ancak izleğe bakıldığında “hürriyet, eşitlik, barış” gibi kavramların işlendiğini, bu anlamda şairin geleneksel yöntemlerle modern dünyanın sorunlarını anlattığı görülmektedir. Buradan hareketle, Attilâ İlhan’ı her ne kadar bir “hece şairi” veya “aruz şairi” olarak katagorilendirmek mümkün olmasa da onun hece veya aruz ölçüsüne karşı olmadığı, bu ölçülerle şiirler denediği kendisi tarafından da ropörtajlarında dile getirilir.

*duvar*’ın yayımlanış hikâyesini anlatan Attilâ İlhan, bu kitaptaki şiirlerini destan etkisinden de öte destanın ta kendisi olarak tanımlar;

İçinde şiirlerim, dosyayı aldım gittim. Varlık idarehanesi o zaman Meserret Kahvesi’nin üstündeydi: Daracık bir oda, yarısı mürettiphane. Şu kadarcık yerde, Yaşar Nabi Bey küçük bir masada oturur, önünde küçük bir daktilo. Gittim ve şaşırıdım, beni çok kötü karşıladı zannettim. Sonradan, zamanla tanıdıkça öğrendim, öyle soğuk, uzak bir insan, ifadesini dışa vurmayan bir yüz.. ‘Biz sizi Nâzım zannettik önce’ dedi. ‘Olabilir, Nâzım’ın üzerimde büyük etkisi var’ diye cevap verdim. (...) Dosyayı verdim; açtı, şöyle bir

baktı. ‘Bunlar destan mı?’ diye sordu. ‘evet’ dedim kesin bir tavırla. (İleri, 2002, s. 97)

Yukarıda alıntılanan anıdan da hareketle şairin bu şiirlerini destan üstmetinsel yöntemle kaleme aldığı, ayrıca Nâzım Hikmet’in etkisini kabul ettiğinden de hareketle ve Nâzım Hikmet’in “Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı” adlı şiiri düşünülduğünde varılan kanı haklı bir zemine oturtulmuş olur.

## 2.5 ESİNLENME VE ETKİLENME

Giriş kısmında da bahsedildiği üzere metinlerarasının eleştirmenlere göre tanımlamasını yaparken, kuramın ne olduğu, tam olarak sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiği konusunda bir görüş birliğinden bahsetmek oldukça güç olmuştur. Kuram, basit bir metinlerarası karşılaştırma işinden çok daha karmaşık bir çözümlenme eylemidir. Tam da bu noktada “kaynak eleştirisi”nin metinlerarasının içinde mi yoksa ondan tamamen farklı bir alan olup olmadığı konusuna değinmek gerekir. Bu konu hakkında da eleştirmenler kendi görüşlerini dile getirmişlerdir. Kristeva kuramın “kaynak eleştirisi” değil, “bağlam dönüşümü, değiştirmesi” olduğunu söylerken Gerard Genette ve Laurant Jenny her ikisi de olduğunu ileri sürer. Öyleyse kaynağı tespit etmek ve yeni metindeki işlevini ortaya koymak okura veya araştırmacıya düşen bir “iş”tir. Peki yazar veya burada şair kendi metninin kaynağını neye göre seçer? O, bir geleneğin yani ispatlanmış ve süre gelen bir kaynağın devam ettiricisi, içinde bulunduğu edebiyat ortamından etkilenen kişi mi yoksa bu kaynaklar her iki durumdan tamamen bağımsız olarak kendi muhayyilesine etki eden, o muhayyileden esinlenen kişi midir?

Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi* adlı yapıtında “etkilenmenin sonu olmadığını” ileri sürmekle beraber meseleyi tüm modern dünya edebiyatının ilk kaynağının Shakespeare olduğuna kadar götürür. Ona göre Shakespeare, basit bir Batı kanonu değil, bir dünya kanonudur (2020). Tüm bu sorularla birlikte Attilâ İlhan’ın metinlerindeki karşılaştırmayı tam olarak yapabilmek için onun

etkilendiği, esinlendiği, benzerlik veya yakınlık kurduğu kanonu bir “etki araştırması” olarak yorumlamak gerekmektedir. Bu yorumu yaparken yakınlıklar veya benzerlikler kadar karşıtlıklar ve ayrılıklar da eserin çözümlenmesinde önemli bir yerdedir. Çünkü bu etkilenmeler ve esinlenmeler bizi sonsuz metinler arasında kaynalmaktan kurtaracak belki de ilk önemli adımdır. Esinlenen dönem, biçem, kaynaklar araştırma alanını daraltıp okurun veya araştırmacının işini kolaylaştırması noktasında önemlidir. Esinlenmenin tam tanımını yapmak gerekirse; “Bir başka yazarın yapıtlarından ve yapıtlarında yer verdiği düşüncelerinden, üslup özellikleri ve biçimsel özelliklerin etkisiyle yeni bir yapıt ortaya koyulmasıyla varlık kazanan esinlenme, birçok edebî eserin vücuda getirilmesinde rol üstlenen bir metinlerarası işlevdir (Gariper K. , 2020, s. 171).” Bu metinlerarası işlev, Attilâ İlhan’ının sadece *duvar* kitabında düşünüldüğünde iki ana başlıkta toplamak uygundur.

### 2.5.1 Nâzım Hikmet Etkisi

Kısaca bahsetmek gerekirse, Nâzım Hikmet, 1902 yılında Selânik’te doğdu. Baba tarafından dedesi Mehmet Nâzım Paşa, Selânik valisiydi. Diğer büyükdedesi Mehmet Ali Paşa, Fransız kökenli olup paşalığa kadar yükselmiştir. Anne tarafından büyükdedesi Polonyalı Kont Borjenski, sonradan milliyet değiştirmiş olan Ferit Mustafa Celaledin Paşa’dır. Babası Hikmet Nâzım Bey, Galatasaray Lisesi’ni bitirmiş, Hamburg büyükelçiliği, gazete yazı işleri gibi çeşitli işlerde çalışmıştır. Annesi Ayşe Celile Hanım, Fransa’da resim öğrenimi görmüş, kültürlü bir kadındır.

Böyle bir ailede doğmuş olmak Nâzım Hikmet’in eğitiminde önemli rolde olmuştur. Annesinden Fransız yapıtlarını dinliyor, diğer yandan dedesinden Celalettin Rumi’yi duyuyordu. Dedesinin konağında çalışanlardan Anadolu masal ve türkülerini öğreniyordu. Böylece hem halk edebiyatıyla hem Klâsik Türk edebiyatı ve Batı edebiyatıyla ilişkisi erken yaşlarda başlamıştı. Gençlik yıllarında da Tarih ve Edebiyat derslerini Yahya Kemal’den alıyor, ondan Fuzuli,

Nefi, Baki gibi şairlerin yanı sıra Yahya Kemal'in kendi şiirlerini de dinliyordu. Annesi ressam Ayşe Celile Hanım'dan ise Fransız edebiyatını öğrenmişti. Böylece şiiri hayatının daha ilk anlarından itibaren hayatının bir bütünü olarak hisseden şairin ilk şiirlerini yazması da erken yaşlarda olur. Tıpkı Attilâ İlhan'ın babasından divan şiirini dinlediği gibi o da dedesinden divan şiirini, bilhassa Mevlevî şiirini duymuştur.

Hayatının ilerleyen dönemlerinde savaş yılları, işgâl altındaki İstanbul, Deniz Kuvvetlerindeki öğrenciliğinden, sağlık koşulları bahanesiyle de olsa, atılması, takibinde sahte kimlikle kendisi gibi dört şair arkadaşıyla Anadolu'ya oradan da Ankara'ya geçerek, Mustafa Kemal öncülüğündeki direniş hareketine katılma isteği, sonrasında Marksizm düşünceleriyle tanışması, Batum'a ve Sovyet Rusya'ya gidişi, Mayakovski ile dostluğu ve onun şiiriyle buluşması, Lenin'den etkilenmesi, Komünist Parti üyeliği, Hopa'da ve sonra diğer illerde tutuklanması, tüm bunlar olurken Nâzım Hikmet'in sanat ve edebiyat üretimini etkileyen ve şekillendiren hâdiselerdir. Burada Nâzım Hikmet'in yaşamından ve sanatçı kişiliğinden, bu yaşamın onun sanatını nasıl etkilediğinden uzun uzun bahsedilmeyecek olmakla birlikte, Attilâ İlhan'ın etkilendiği düşünülen kısımların -*duvar* özelinde- kaynağının ne şekilde ve nasıl oluştuğu resmedilmeye çalışılacaktır.

Attilâ İlhan'ın Nâzım Hikmet ile ilk tanışmasının onun ilk gençlik yıllarında olduğundan bahsedilmişti. Şiirlerinde ve düzyazılarında da ondan sık sık bahseder. Benzer şekilde her iki şairde de savaşın insan hayatı üzerinde yarattığı tahribatın izlerine rastlamak mümkündür. Bu izlek Nâzım Hikmet'te I. Dünya Savaşı, Attilâ İlhan'da ise II. Dünya Savaşı olacak şekilde yer edinmiştir. Bir yazısında Attilâ İlhan bu konuyu şu şekilde kendisi de bağdaştırmıştır:

O gün, 2 Eylül 1939, on dört yaşındayım; 1938/1939 ders yılını Balıkesir Lisesi'nde 'yatılı' okudum; berbat bir yıldız: 'Kuvartana' sıtmasını, yatılı öğrenci mahzunluğunu keşfetmişim; Riyaziye Hocası Hayret Bey sayesinde matematikten korkmayı öğrendim; revirde yatarken, nasılsa elime geçen bir lise edebiyat kitabında kime rastlasam iyi, Nâzım Hikmet'e, ünlü *Yalınayak* şiiri!

O gün başlamış olan savaşın, yeni bir dünya savaşı olacağını, yıllarca süreceğini, kesinlikle kestiremiyordum (Attilâ İlhan, 2003, s. 205)

O yıllara gelinceğe değin Türk şiirinde Anadolu ve insanları, duygusal bir yüceltme duygusuyla, Nâzım Hikmet'e göre hiç gerçekçi olmayan bir bakış açısıyla resmediliyordu. Köylünün içinde yaşadığı sefalet neredeyse gözardı edilip şairler onun sefil yaşamından şaheserler çıkartıyordu. Halkın yaşadığı yoksulluğu, acıları onların diliyle anlatmak yerine onu yeşilliklerin veya çiçeklerin arasında rüzgarın hafif esintisinde inceden inceye insanı hoş eden kaval sesini dinlerken göstermeye çalışıyorlardı. Aslında olan ise savaşın, Anadolu'dan aldıklarıydı. Nâzım Hikmet, ilk defa durumun soyut bir "Anadolu güzellemesi" olduğunu İnebolu'dan Ankara'ya geçtiği esnada görmüş ve hayret etmişti. Babayev, Nâzım'ın düşüncesini şu kelimelerle anlatır;

Dokuz gün sürdü yolculukları. Üç gün Kastamonu'ya kadar. Üç gün Kastamonu-Çankırı arası. Üç gün Çankırı- Ankara arası. Bu dokuz gün süresince Nâzım Hikmet gerçek Anadolu'yu gördü. Şairlerin anlattıklarına tümüyle karşıt bir Anadolu'ydu bu. Onların betimledikleri Anadolu'ya hiç benzemiyordu. Ne süslü püslü giysilere bürünmüş çobanlar; ne kaygısızca başıboş dolaşan, tarlada, renk renk çiçekler arasında, uzaktan gelen kaval sesinin hüznü ezgisini dinleyen köylüler vardı burada. Anadolu, korku bir yoksulluk, gerilik ve karanlık demektir. Görkemli yeşilliklere gömülmüş konaklar değil; balçıktan yapılmış, ayı inine benzeyen kulübelere Anadolu (Babayev, 1997, s. 45).

Bilindiği gibi İnebolu-Kastamonu-Çankırı-Ankara hattı Milli Mücadele döneminde "İstiklâl Yolu" olarak adlandırılmış, Ankara'ya yardımlar ve destekler bu hat üzerinden sağlanmıştır. Nâzım Hikmet ve Vâlâ Nureddin, bu yol üzerinden Anadolu'yu ilk defa çıplak gözle görme imkânı bulmuşlardır.

Bağlayacak olunursa, her iki şairin de birer dünya savaşına şahit olmuştur ve bu durumu Türk halkı başta olmak üzere dünya insanları üzerinde yarattığı tahribâtı onların diliyle dile getirme gayreti içinde olmuşlardır. Bu benzerliği Attilâ İlhan da fark etmiş olmalı ki tam da savaşın başladığı sırada eline tesadüfen bir Nâzım Hikmet şiiri geçmiş olmasını tâlihin bir rastlantısı olarak görmüş ve anılarında yer edinmiştir. Genç şair o yıllarda kendisini etkisinde olduğu büyük ozanla aynı şartlar altında aynı kaderi paylaşırken görmüş olmalıdır.

Savaşa dair bazı konularda da ortak özellikleri bulunduğu görülmektedir. Örneğin, “İstanbul” veya “Anadolu” teması burada belirgin olarak göze çarpmaktadır. Ancak bundan önce belirtilmesi gereken husus, Nâzım Hikmet’in, İstanbul temasını özellikle vurguladığı şiirlerinin *Kuvâyi Milliye* “destanı” içinde yer almasıdır.

Destanlar, bir milletin belleğinde oluşan birikimin, o milletin ihtiyacından kaynaklanacak şekilde kendi dili, kültürü ve zihniyetiyle anlatılan, daha çok şifai edebiyatın içinde bulunan metinlerdir. Modern çağlarla birlikte şifai edebiyat araştırmacıların onları yazıya geçirmesi ile yazılı hâle gelmiştir. Daha sonrasında ise şairlerin kendi destanlarını yazma eğilimleri olmuştur. Bu şairlerin yazdıkları destanlara bakıldığında ise genellikle “epik destan” olarak bir kahramanın çevresinde teşekkül ettiği görülür. Nâzım Hikmet’in destanında ise kahraman birden fazladır. Benzer şekilde Attilâ İlhan da *duvar*’daki şiirlerini destan olarak nitelendirmiştir ve iki şairin destanları arasındaki benzerlikler fazladır. Attilâ İlhan’ın şiirlerindeki değişim süreci ilerleyen yıllarda olsa da o ilk şiirlerini Nâzım Hikmet’i “kılavuz” kabul ederek başlamıştır.

Ya edebiyat? Sinemaların dışında, başlıca uğraşım. ‘Kitapçı İhsan’ın o ufak, dar ve uzun dükkânı: İhsan, gecesi yüz paraya romanlar kir alıyor; nasıl doymaz bir iştahla okuyorum, şaşmayan kalmadı; her gece bir, bazı geceler iki roman: Esat Mahmut, Mebrure Sâmi, Muazzez Tahsin, Aka Gündüz, Mahmut Yesari derken; Reşat Nuri, Halide Edip, Yakup Kadri, arkasından aynı hızla Balzac, Zola, Anatole France, Çehof, Gorkiy vb... İki arada bir derede şairliğimi kesinleştirmiştım. ‘Nâzım tarzında’ inanılmaz şiirler yazmaktayım; kırmızı ciltli bir defterim var, hemen her gün yeni bir şiir ekliyorum: En beğendiğimin adını birinci sayfaya yazdım. ‘Yüzü Yamalı Adam’: Türkçe öğretmenimiz, merakımı saptadı, defteri okumak istiyor, verdim; daha sonra üzerinde konuşuyoruz, eleştirilerine aklım yetmedi pek, çünkü kılavuzum Nâzım Hikmet; onun epeydir cezaevinde yatan ‘yasak’ bir şair olduğunu artık bilmekteyim; önceleri, Kemeraltı’ndaki kitapçılara rastgele dalıp kitaplarını sorardım; uyardılar; zaten bulabildiğim ne ki, hepi topu iki eseri: Şeyh Bedreddin, bir de Alman Faşizmi ve Irkçılığı! Diğer bazı kitaplarını, ancak elle yazılmış olarak, elde edebildim, ne zaman okusam, başka türlü çarpılıyor; 835 Satır’ı, Taranta-Babu’yu hemen hemen ezberledim; ailenin dostu bir gazetecinin kütüphanesinde, elime ‘Gece Gelen Telgraf’ geçmesin mi, sevinçten çıldıracağım (Attilâ İlhan, 2003, s. 242)

Attilâ İlhan bu ifadelerini, 1939/1940 eğitim yılını düşünerek söylemiştir. Daha o yıllarda Nâzım Hikmet'i kendisine kılavuz aldığını ve onun etkisinde şiirler yazdığını kendisi ifade eder. Burada şairin ifade ettiği 835 *Satır*'dan bir alıntısı da duvar'ın içinde bulunan *akşamüstü düşünceleri* şiirinde vardır. *Güneşi İçenlerin Türküsü*'nden alınan "emre ki ölelim emret" (Attilâ İlhan, 2006, s. 26) alıntısı ile ilişkilendirildiğinde, Attilâ İlhan'ın bu şiirinde Nâzım Hikmet'in "Güneşi İçenlerin Türküsü"ndekine benzer bir temaya sahip olduğu görülür. Her iki şiir de özgürlük temi üzerindedir. Attilâ İlhan'ın şu dördlüğü ise Nâzım Hikmet'in hapisanedeki hâlini betimler gibidir.

burası mapusane demirler kaybolmuş gecede  
sen benden uzaksın ben senden uzak  
gömlümde serazat hürriyet rüzgârları  
ve 'emret ki ölelim emret' diyen şair  
belki sen dalgınsın gözlerin pencerede  
ela gözlü bir yağmur sararmış bir bir yaprak  
sevgilim beni değil hatırla insanları  
insan ancak o vakit tam insan olabilir (Attilâ İlhan, 2006, s. 75)

Gözleri pencereden dalgın dalgın bakan bu kişi şüphesiz ki hapisanede yatan Nâzım Hikmet'in kendisidir. Nâzım Hikmet bu hâliyle daha özgür ve yaşanılabilir bir dünya düşlemektedir. Aynı düşü Attilâ İlhan da hayal etmekte ve bunu sevgilisi ile paylaşmaktadır. Çünkü her iki şaire göre de insan olmanın ilk şartı başka insanları düşünmektir.

Nâzım Hikmet'in "Güneşi İçenlerin Türküsü"ne bakıldığında daha slogan havasında, siyasetin adeta şiire dönüşmüş şekli görülür. Her satırında kavgacı, davasının arkasından hiçla giden demirden bir yumruk gibidir. Etkili ve güçlü ifadeler yer alır. Nâzım Hikmet'in genel şiir dili de böyledir. O, bu yönüyle siyaset ve slogan dilini modern Türk şiirine sokan adamdır. Ancak 40 kuşağına geldiğinde şiirleri yasaklı bir şairdir. Mehmed Kemal'in ifadesiyle "Acılı Kuşak" olarak adlandırılan 1940 kuşağı onun şiirlerini ancak el altından, gizlice okuma imkânına hatta imkânsızlığına sahip olmuştur. Bu yaşantının ifadeleri de Attilâ İlhan'ın ismi zikredilen aynı şiirinde şu ifadelerle kaleme alınmıştır:

zaman zaman benim de efkârlandığım olur  
 fısıltıyla şiir söylemek kahreder beni  
 vurgunum yumruk gibi sıkılmış mısralara  
 (...)  
 vazgeçemem hürriyeti insan kadar severim  
 tehlikeli ihtimaller doldurur hücremi  
 genç yaşımdan aşına kelepçeye bileklerim (Attilâ İlhan, 2006, s. 75)

Şairin “fısıltı ile şiir söyleme”sinin sebebi iki ihtimalden kaynaklı olma fikrini akla getirir. Birincisi Nâzım Hikmet’in şiirinin yasaklı olması ve bu şiirleri özgürce haykırmaktan yoksun olmaları ve dolayısıyla sessizce mırıldanmaları ihtimalidir. İkinci ihtimal ise kendisinin de Nâzım Hikmet etkisinde onun gibi şiirler yazmak isteyip sansüre uğraması ve engellenmesidir. Bu yüzden kendi şiirinde de sessizliğini korumaktadır. Bu şiir dili “vurgun olduğu yumruk gibi sıkılmış mısralar” olarak tasvir edildiğine göre haklı bir öfkenin sonucundan doğmuş ifadeleri kastetmektedir. Sıkılmış yumruk simgesi düşünüldüğünde anti-faşist bir ifadeyi simgelemektedir. Nâzım Hikmet’in ve dolayısıyla onun etkisinde kalan 40 Kuşağı düşünüldüğünde aradaki bağ anlaşılabilir olur. Hem düşünceleri hem de ifadeler bakımından Nâzım Hikmet’in şiirlerindeki etki de “sıkılmış bir yumruk” etkisi göstermektedir. Ayrıca şairin “genç yaşımdan aşına kelepçeye bileklerim” ifadesi de hatırlanacağı üzere, 16 yaşında bir Nâzım Hikmet şiiriyle yakalanmasının neticesinde vuku bulan bir hâdisedir.

Genel anlamda bunalmışlığın ve karamsarlığın hissedildiği bu şiirlerde bunun nedeni olarak “savaş” gündemi her iki şairde de önemli rol oynamaktadır. Nâzım Hikmet I. Dünya Savaşı’nın sancısını köylü ve işçi sınıfı katmanında hissetmiş, Attilâ İlhan ise hem bu ‘mit’in devamını hem de II. Dünya Savaşı’nı bütün dünya insanların ortak acısı olarak görmüştür. Her iki şairin de sitemi “yirminci asır” karşısındaki çaresizliğe olmuştur. Her iki şair için de yirminci asır onları mutsuz etmenin yanı sıra mücadeleye iten bir yüzyıldır. Nâzım Hikmet, “Yirminci Asra Dair” adlı şiirinde bu konu üzerinde durmuştur.

- Uyumak şimdi,  
 uyanmak yüz yıl sonra, sevgilim ...  
 - Hayır,



kendi asrım beni korkutmuyor  
 ben kaçak degilim.  
 Asrım sefil,  
 asrım yüz kızartıcı,  
 asrım cesur,  
 büyük  
 ve kahraman.  
 Dünyaya erken gelmişim diye kahretmedim hiçbir zaman.  
 Ben yirminci asırlıyım  
 ve bununla övünüyorum.  
 Bana yeter  
 yirminci asırda olduğum safta olmak  
 bizim tarafta olmak  
 ve dövüşrnek yeni bir alem için ... (Nâzım Hikmet, 2022, s. 196)

Şair buradaki ifadelerinden de görüldüğü üzere asrın insanı mutsuz eden bir düzen içinde dönüp durduğunun farkında olmakla birlikte mücadelesinin sonunda bu düzenin değişeceğini umut etmekte ve tam da bu yüzden bu asırda doğması gerektiğinden, değişecek yeni durumda da kendi mücadelesinin payını görmektedir. Yirminci asır sadece savaşlardan değil, kapitalizmden de müzdarip durumdaydı. Şaire göre "Yirminci asır dört kanatlı bir tayyareden mendil salladı bize. Yakasında kapitalizm açıldı kabak çiçeği gibi" (Nâzım Hikmet, 2022, s. 53). Ayrıca somut olanın dışında şair için yirminci asır vefâsız, duyguları körelmiş bir çağdır. Öyle ki, karısının yazdığı mektuba cevaben yazdığı "Karıma Mektup" adlı şiirinde,

"Seni asarlarsa  
 seni kaybedersem;"  
 diyorsun;  
 "yaşıyamam!"  
 Yaşarsın karıcığım,  
 kara bir duman gibi dağılır hatıram rüzgarda;  
 yaşarsın, kalbimin kızıl saçlı bacısı  
 en fazla bir yıl sürer  
 yirminci asırlılarda  
 ölüm acısı (Nâzım Hikmet, 2022, s. 168).

Benzer şekilde Attilâ İlhan'ın ilk şiirlerinde de asrın karşısında hissedilen bir elem, buna karşılık geleceğe dair ümit vardır,

eğil de sevgilim gözlerime gözlerime bak  
 hayaller kurmakla geçti ömrümüzün yarısı  
 daima saadete açıldı ellerimiz

mütebessim yarınlar aydınlık günler düşündük  
 hayat ne kadar güzel dünya ne kadar büyük  
 ve ne kadar şaşırtıcı yirminci asır  
 ve yirminci asırda yaşarken mesut olmak  
 hakkımızdır (Attilâ İlhan, 2006, s. 117).

Sonuçta savaşlar ve şartlar her ne kadar değişse de hitap edilen kitle değişmemiştir. Bu metinlerin oluşum sebebi de karşı taraftır ve sözceler, söylem ilişkilerinin bir halkası niteliğinde devam etmektedir. Michail Bakhtin bu konu üzerine şöyle bir fikir geliştirir:

Sözce, söylem iletişimi zincirinde yalnızca önceki değil sonraki halkalarla da ilişkilidir. Konuşucu sözceyi oluşturduğunda elbette bunlar yoktur. Ama sözce daha en başından esasında oluşturulmasını sağlayan olanaklı cevabi tepkiler hesaba katılarak inşa edilir. Sözce başkaları için inşa edilir ve bu başkalarının rolü son derece büyüktür (2021, s. 101).

Sözcelerin “hitap” temel alınarak yazıldığını savunan Bakhtin, hitap edilen kitle farklılık gösterebilir veya göstermesin hep vardılar. Bu muhatap alınan kişi uzman, yazar, şair, halktan kişi, seçkin bir zümre vb. olarak değişkenlik gösterebilir. Hitap edilen taraf, yapıtın üslubundan seçtiği kelimelerden ve bu kelimeleri hangi işlevde ele aldığından tutun da bilimsel-içeriksel her türlü yöntem ve tarzda belirlenebilir. Yapıt bu manada hem çevresel etkiye hem de karşısındakine göre şekillenmiş olur. Burada görülen her iki şairin de söylemlerarasılık yolu ile hitap ettiği kişiler aynı kişilerdir. Yazarlar yönünden bakıldığında ise bu kişiler de aynı kişilerdir. Asrın felâketinden yorgun, umutsuz, karamsar ama aynı zamanda toplumsal ve siyasal değişimi arzulayan, bunu umut etmeye devam eden kişilerdir. Hitap edilen ve hakkı savunulduğu düşünülen kitle burada halktır. Bu halk işçi-emekçi , çiftçi-köylü sınıfını oluşturur. Bu yüzden her iki şairin de “destan” söylemini kullandığı görülür. Burada yazarın amacı halkın acısını ve dertlerini onların kendi dili ile anlatmaktır. Her iki şairin de yaptıklarına bakıldığında “epik destan” türüne söylemlerarası ilişkilerde bulunduğu görülür. Yakup Çelik bu konuda şu ifadelerde bulunur; “O halde Gâvurdağları’ndan Rivayet’in sezgilerle veya Nâzım Hikmet’in Kuva-yı Milliye Destanı etkisinde kaleme alındığını söyleyebiliriz” (2007, s. 52).

*Kuvâyi Milliye* destanında geçen epik destan unsurlarının değerlendirilmesi bakımından, Taner Turan ve Cengiz Gökşen'in "Epik Destan Geleneği Bağlamında Nâzım Hikmet'in *Kuvâyı Milliye* Destanını Okumak" (2020) ve Kağan Gariper'in "Epik Destan Geleneği ve Nâzım Hikmet'in *Kuvâyı Milliye* Destanı" (2016) oldukça açıklayıcıdır.

Destanlar toplumun ortak neşe ve hüznünü dile getiren uzun yapıtlardır. "Kuvâyı Milliye ve Şeyh Bedreddin Destanı"nda dile getirilen tarihi olaylar da Türk halkının bu olaylar karşısındaki duygu ve düşüncelerinin özellikle Anadolu halkı özelinde ele alınması ile aktarılmıştır. Bu tarz anlatılar toplumda milli bir benlik veya bilinç oluşturması bakımından önemlidir.

Attilâ İlhan'ın *duvar*'daki şiirleri için destan nitelemesi yaptığı kendi açıklamalarıyla yukarıda verilmişti. Benzer şekilde Nâzım Hikmet de kendi şiirine destan der.

Destanımda, yazgıları, düşünceleri ve eylemleriyle üç binden fazla insan var. Olay Avrupa'da, Asya'da, Türkiye'de, Fransa'da, Sovyetler Birliği'nde, Çin'de ve diğer ülkelerde geçmektedir. Bu kadar geniş kapsamlı olayları ve bu kadar çok insanı anlatı türünde yazmaya bir insanın ömrü yetmezdi. Fakat şiir, özlüğüyle, yirmi otuz dizede bir insan kişiliğini betimleme, onun yazgısını anlatabilme yeteneğiyle böyle bir işin başarılmasını olanaklı kılıyor. İşte bu nedenle kanımca, böylesi büyük kapsamlı bir işin üstesinden gelmek ancak şiirin harcıdır. Kuşkusuz, alıştığımızdan başka türlü bir şiir olmak zorundaydı bu. Özlüğüyle, kurgusu ve türsel çeşitliliğiyle başka bir şiir... (Babayev, 1997, s. 181)

Ekber Babayev, Nâzım Hikmet'i anlattığı yapıtında onun kendi destanlarını oluştururken dünya edebiyatlarını yeniden incelediğinden bahseder. İncelenen eserler arasında halk hikayeleri, Dede Korkut, Köroğlu ve Battal Gazi destanları da yer almaktadır. Benzer şekilde Attilâ İlhan da kendisinin aynı kaynakları okuduğunu belirtmektedir.

Nâzım Hikmet'in özellikle "Şeyh Bedreddin Destanı"nı oluştururken Lenin'den ilham aldığı Ekber Babayev tarafından aktarılır. Ona göre "Lenin 'son çağın son sözünü söylemiş olan insan'dır. Ve ansızın yok oluyor bu insan" (Babayev,

1997, s. 83). Destanını bitirip okuduğunda kahramanının Lenin ile benzerliğine kendisi de şaşırmıştır.

Nâzım Hikmet'in bu tutumu o dönem için genel edebi bir tavır meselesi hâline gelmiştir. Kendisi ve etkilediği 1940 Kuşağı da bu dönem bireysel temalara kıyasla toplumcu şiirle ilgilenmiştir.

Mayakovski'nin bireyci, estet şairlerle kavgasını yanlış biçimde, siyasal nitelik taşımayan her şiirin reddi gibi algılayan Nâzım Hikmet, aşk konusunun tümüyle şiir dışı bırakılması gerektiği sonucuna vardı o yıllarda. Aşk gibi "hayri ciddi" bir sorunla proletarya edebiyatının uğraşamayacağı, uğraşmaması gerektiği kanısındaydı. Hatta "yürek" sözünü kullanmaktan da kaçınıyordu (Babayev, 1997, s. 92)

Özdemir İnce *Şiir ve Gerçeklik* adlı kitabında divan edebiyatının 'saray-medrese-konak' arasında gidip geldiğini, halkın ve Osmanlı İmparatorluğunun tamamına nüfus etmediğinden bahseder. Buna karşın Halk şiiri böyle değildir. Hem İstanbul'da hem de imparatorluğun uzandığı her yerde bu edebiyatının sesleri duyulmaktadır. Ayrıca bu gelenek sadece şairi değil, dinleyici ve okur kitlesi olan yani halkı bütünüyle ele alan bir edebiyattır. Tüm bunlar düşünüldüğünde Nâzım Hikmet ve 1940 Kuşağı toplumcu yazar ve şairlerin bu dile ve geleneğe dönmesi normal bir tutumdur. Değişen ve dönüşen toplumsal-siyasal hayat kendisini edebiyatta da göstermiştir. "Sanat ve edebiyatı toplumsal konjonktürden ayırmamız olanaksızdır. Edebiyatımızda bir kopuşma olduysa bunun nedeni toplumun bir kültür kopuşması yaşamış olmasındandır. (...) dil ve edebiyat alanında devrim kendinden önceki çabalara ve halkın yaşayan geleneğine (dilsel ve yazınsal) eklenerek başarılı olmuştur" (İnce, 2020, s. 118) Nâzım Hikmet bu eklemeyi ve bireyci şiirden uzaklaşmayı toplumun ve aynı zamanda edebiyatın bir gereksinimi olarak görmüştür. "Uzun zaman sevda şiiri yazmadım. Hatta şiirlerimde 'yürek' kelimesini kullanmadım, yürek şuurun değil, duygunun sembolüdür diye" (Babayev, 1997, s. 92) Çünkü şaire göre her şeyi elinden alınmış bir halkın sefil hayatından büyük yapıtlar yaratmaya çalışmak olanaksız ve kendisine yakışmayan bir düşünüş şeklidir. Benzer tutumun 1940 kuşağında da olduğu bilinmektedir. Attilâ İlhan'ın *duvar*'da geçen "mümkün mü" adlı şiiri bu durumu açıklayıcı şekilde gösterir niteliktedir.

(...)  
 mümkün mü can kardeşim mümkün mü içlenmemek  
 dertlerimiz varken tarife sığmaz  
 saadetten nasipsiz insanlar yaşarken  
 mümkün mü 'yârin serv-endamına' şiir söylemek  
 (...)  
 evet ben de şairim bahsetmek isterim saadetten  
 ama neyleyim bir türlü dilim varmıyor  
 aç karnına aç karnına türkü söylemeye (Attilâ İlhan, 2006, s. 71)

Attilâ İlhan'ın yukarıda görülen toplumcu duruşu hem Nâzım Hikmet hem de Louis Aragon yani Fransız direniş edebiyatından gelmektedir. Bu iki isim onun toplumsal ve sosyal konulara karşı sağduyusunu arttırmıştır. Bu nedenle üç şairde de benzer temalar göze çarpmaktadır. Louis Aragon'u ustası olarak bildiğini bir dizesinde de dile getiren şair bu etkilenmenin hangi yönlerden ve eserlerden olduğunu belirtmemiştir.

Umberto Eco, *Açık Yapıt* (2023) adlı çalışmasında sanatçının belirli tarihsel durumlarda aciliyeti olanı belirlediği üzerinde durur. Buna şöyle örnek verir, bir yangın sırasında Cezanne'nin tablosu ve annenizin olduğu durumda sanatsal açıdan değerli olan Cezanne tablosunu değil de anneyi kurtarmanın öncelikli olması gibi. Devamında ise Brecht'in yukarıda Attilâ İlhan'ın şiirine benzer bir dizesini alıntılar. Brecht dizelerinde öyle kötü günler geçirdiğini ve bu kötü günlerde ağaçlardan bahsetmenin suç olduğunu ifade eder. Eco, bunu sanatçının edebi güzelliklerden söz edilmesine karşı olmadığını ancak tarihi konjonktürün sanatçıyı seçim yapmaya zorladığı şeklinde ifade eder. Bu estetik değerlerin toptan reddedilmesi veya sorgulanması demek değildir. Acil olan eylemin harekete geçirilmesidir (Eco, 2023). Savaş ve siyasi baskılar da bu dönem şairlerini tıpkı Eco'nun belirttiği gibi bir seçim yapmaya itmiştir. Bunu da *Kunstwollen* kavramıyla açıklar. Rielg'in ortaya attığı bu kavramla birlikte Eco, sanatçının öznel olarak bir biçimlendirme geliştirdiğini ancak bu biçimlendirmenin yöntemlerinin geleneklerden, kültürel etkiler ve ekollerden kaynaklandığını, dolayısıyla bazı tekniklerin kaçınılmaz olduğunu söyler. Sonuç olarak ise *Kunstwollen* yani sanatsal irade dönemin tüm kültür eğilimlerini yansıtır (Eco, 2023). Attilâ İlhan'ın *duvar'ı* yazdığı dönem eğilimi ise bu yönde

olduğundan şair de doğal olarak konjonktörü izlemiştir. Bu sebeple o dönem sanatçılarının yapıtları da ortak bir birliktelik ilişkisi içindedir. Bu ortaklaşmanın başında ise Nâzım Hikmet'e olan derin bağlılık, bu "kafeste dolaşan aslan"ın (Kemal M. , 1977, s. 19) haklı mücadelesine onlar da katılıyordu. 1940 kuşağında Nâzım Hikmet etkisi, Hilal Özkaya tarafından "1940 Kuşağı Toplumcu Türk Şiirinde Nâzım Hikmet Olgusu" (2021) adıyla bir doktora tezi olarak çalışılmıştır. Özkaya, incelemelerine Attilâ İlhan'ı almamış, onun 1940 kuşakdaşlığını şaibeli, tartışmalı olarak gördüğünü ön sözünde beyân etmiştir.

Özdemir İnce'nin "Fransız Direnme Şiiri" olarak adlandırdığı bu şiir tarzı şiirin içeriğinde büyük değişimler yaratmıştır. "Şiirin ve şairin tarihsel ve toplumsal sorumluluklarının bilincinde olan bir içerik!" (İnce, 2020, s. 133). Her şair kendi şiir dilinde bu direnme hareketine katılmış olsalar da Aragon ve Eluard'ın rolü daha büyük etkide olmuştur. Çünkü bu şiirler aynı zamanda anonim şiirleri, halk şiirlerini, şarkılarını, halkın duygu ve düşüncelerini yansıtan şiirler olmuşlardır. Bir anlamda halk şiirini halkaları iç içe geçmiş bir zincir şeklinde düşünürsek bu şiir aynı halkanın devamı sadece rengi değişmiş hâli gibidir. Bu şiirlerde sürgünde olanlar, hapis yatanlar, tutsak kalan direnişçi kahramanların sesleri vardır. Bu edebiyat adeta halkın sözcüsü konumuna gelmiştir. Bu noktadan bakıldığında yukarıda anlatılan Nâzım Hikmet ve Attilâ İlhan'ın o dönemdeki görüşlerine benzemektedir ve açık bir etkilenme söz konusudur. Özdemir İnce'nin bahsi geçen çalışmasında anonim bir Fransız şair tarafından yazıldığı "Şairin Görevi" adlı şiir yukarıda örneği verilen dizelerle ve Nâzım Hikmet'in görüşleri ile aynı temadadır. Söz konusu olan şiirde;

Hayır, hakkın yok gül-bülbül şarkısı söylemeye.  
Hayır, hakkın yok ilkbahar meltemlerini söylemeye,  
Hayır, hakkın yok eski güzellikleri anıp söylemeye,  
(...)  
Ama söyle acının, hapisyanenin şarkısını,  
Söyle zindanları, işkenceleri söyle,  
Söyle adlarından da büyük ölenleri... (İnce, 2020, s. 133)

O dönemde Attilâ İlhan'ın, Fransız Direnişçi şairlerini tanıdığı, onlarla Paris'te yakın ilişkiler kurduğu ve birlikte Nâzım Hikmet'i Kurtarma Komitesine katıldığı

biliniyor. Dolayısıyla bir etkilenmenin veya esinlenmenin bu yönden olduğu çok açıktır. Kendisi de memleketi müdafaa eden muhtevayı Paris'te keşfettiğini söyler,

Memleket hayrına bağlayabilmek muhteva gerektiriyor. Hiç şüphesiz bu muhtevanın esasları memleketin içtimai şartlarıyla tayin edilmiştir. (...) bunu görmek için elzem olan esasları bir kere *Anadolu*'dan, ikinci kere yine *Anadolu*'dan, üçüncü kere Paris'ten çekip çıkardım. Bu kendime göre bir laf. Paris bana Türkiye'yi, Türkiye sanatını ve bütün meselelerini açıkça görebilmek imkanını verdi. Sağ olsun (Sarmaşık, 2004, s. 32).

Türkiye Sosyalist Partisi'nin konferansında konuşan Attilâ İlhan, konuşmasına "Sanatkâr da bir işçidir; bu itibarla işçi sınıfının mücadelesi onun mücadelesi demektir" (Sarmaşık, 2004, s. 26). Ona göre edebiyat işçileri de diğer işçiler gibidir. Bu "işçi" ye kalan fazla bir seçenek de yoktur. Ya burjuvasinin emrine girecek ya anarşizme temayül edecek ya da işçi sınıfının rehberliğinde onun haklı mücadelesini savunacaktır. Halkın hakkını, halkın diliyle ona yansıtan bir sosyal realizm ile "aydın-işçi" sıfatıyla bu mücadeleye katılmanın önemini şu sloganı ile sonlandırır; "İşçi, köylü ve fakir halkımızın saadet mücadelesi emrinde bir edebiyat yapabilmek için ileri!" (Sarmaşık, 2004, s. 27).

Üzerinde durulması gereken önemli bir başka husus ise, Nâzım Hikmet ve Attilâ İlhan'ın *duvar* şiirlerinde görülen Türk Halk edebiyatı türleri, bilhassa türküleridir. Bu halk şarkıları onların acılarını, yaşantılarını en basit ve sade yöntemle seslendiren anlatılardır. Attilâ İlhan'a göre de halk şiiri halkın kaynağından fıskırmış, Türk dilinin en arı, en duru işlenişi onda bulunmaktadır. Modern Türk şiiri de bu kaynaktan faydalanmalı, bir sentez veya bileşim oluşturmalıydı. Bu bileşim Mustafa Kemal Paşa'nın istediği ulusal şiirin ta kendisiydi. Nâzım Hikmet bu şiiri yazmıştı ancak sonrasında gelen ve ondan etkilenen şairler İnönü döneminde susturulmaya çalışılmış, ya hapse atılmış ya da sürgün edilmişti. O sırada ise Nâzım Hikmet, Bursa Cezaevinde geleneksel rübai tarzını çağdaşlaştırıyordu. Attilâ İlhan'ın da bu tarz rübailer kaleme aldığı göz önünde bulundurulduğunda bahsedilen şiir tarzını o yıllarda benimsediği görülür. *duvar*'da geçen *rubai* isimli dördlüğe bakıldığında,

sarı baş örtülü bir kadın bir türkü yakmaktadır  
buğday yıkamış güneşte kurutmaktadır  
uzaktaki sevgilimi hatırlatırsınız bana  
ah benim memleketimin dokunaklı şarkıları (Attilâ İlhan, 2006, s. 101)

Ayrıca şiirlerinde türkleri nitelendiren sıfatlar kullanır. Bunlar yayla türküleri, kâinatın türküsü, yıldız türküsü, yıldızdan türküler, mektep türküsü, rüyalı türküler, sudan türküleri, dağ türküleri, ekşiya türküsü şeklindedir. Alman asker marşı olan Lili Marlen'i de "türkü" olarak nitelendirmektedir. Bu şarkılar ezgi, şarkı, nağme gibi isimlerle değil de belirli bir bilinç ile türkü olarak şiirlerde varlık kazanmıştır. Türkülere olan bu hassasiyet Nâzım Hikmet'te de vardır.

(...)  
Her akşam mutlaka misafirim var  
Kapım bütün tükülere  
Alabildiğine açık.  
(...) (Babayev, 1997, s. 116)

Nâzım Hikmet'in "memleketin türküleri" hakkında görüş bildirdiği dizeleri çok fazladır. Bu türküler bazen iç sıkıntısını dinler, alır, götürür bazen memleketin gitmediği, görmediği yerlerini ona anlatır, bazen de şiirlerindeki karakterlere türkü söyler. Burada önemli olan nokta Türk Halk edebiyatı unsurlarının ön plana konmasıdır. Çünkü temelde şiirlerini halk için yazmaktadır. "Gerçek bir şair kendi aşkı, kendi mutluluğu ve acısıyla uğraşmaz. Onun şiirlerinde halkın nabzı atmalıdır. Şair başarılı olmak için yapıtlarında maddi yaşamı aydınlatmak zorundadır. Gerçek yaşamdan kaçan ve onunla bağlantısız konuları işleyen kimse, saman gibi anlamsızca yanmaya yargılıdır" (Babayev, 1997, s. 140). Gerçekler ise halkın sefaleti, yeni gelen sistemin eskisinden bir farklı olmadığı, üst tabakanın halk arasındaki varlığı ve burjuvasının tabana inmemiş olması, feodal yapının bozulması ile birlikte köylünün mülksüzleşmesi ve bilek, iş gücüne bağlı yaşamını sürdürme mücadelesi, bu mücadelenin sonucu olarak emek verenin sömürüldüğü dünya sistemidir. İşte gerçek şair bu toplumsal sorunları dile getiren olmalıdır. Bireysel bir şiir dili yani hayali, güzel olanı, aşkı ve sevgiliyi, kişinin bireysel ıstıraplarını anlatan şiirler ise gerçeği yansıtmamakla birlikte sorunları gözardı etmek demektir. Bu sebeple Nâzım Hikmet ve sonrasında gelen 1940 kuşağı, bu kuşağın içinde değerlendirilen ve



bu çalışmanın konusu olan Attilâ İlhan'ın *duvar* şiirlerinde toplumsal meseleler bu etkilenmenin sonucu olarak bireysel konulardan daha fazla işlenmiştir.

Attilâ İlhan'ın Nâzım Hikmet'e hayranlığı sadece toplumsal konulara karşı değildir. Onu bir şair olarak da beğenmektedir. Bunu da *revolution* şiirinde görmekteyiz.

soframız hazır taze ekmek limon çiçekleri  
billur bardakta şeker gibi tatlı suyumuz  
sonra ben sana nâzım'dan şiirler okurken  
üşüşür penceremize gece kelebekleri (Attilâ İlhan, 2006, s. 102)

Böylesine romantik bir tabloda bile Nâzım Hikmet şairle birlikte. Sevgiliye okunacak estetik şiirleri de yine onun eserlerinde bulmaktadır.

Attilâ İlhan'ın *Revolution* adlı şiirle ilk defa bir yabancı kelimeyi başlık olarak kullandığını görüyoruz. Tabii dünyaca bilinen *Lilişan* şarkısının ismini saymazsak. Şiir, sevgili ile birlikte geçirilen günlerin hayalini konu alır. Revolution, Chopin'den bir parçanın adıdır. Geçmiş günleri müzikle hatırlamanın sembolüdür. Burada dikkati çeken bir başka husus, Nâzım Hikmet'in isminin şiir içerisinde zikredilmesidir. Bilindiği gibi Attilâ İlhan, *Duvar*'ı kaleme aldığı yıllarda hem büyük bir Nâzım Hikmet hayranıdır, hem de O'nun tesiriyle şiirler yazmaktadır (Çelik, 2007, s. 80)

Görüldüğü gibi Attilâ İlhan'ın şiirlerinde ve de düşünüş tarzında Nâzım Hikmet'in yadsınamaz ve görmezden gelinmesi imkânsız bir yeri vardır. İlk şiirlerinde daha fazla görülen bu etki zamanla azalmış görünse de veya şairin kendi tarzında olgunlaşma, başkalaşma yaşanmış olsa da son şiir kitabı *kimi sevsem sensin*'de bile Nâzım Hikmet'in ismini zikretmeyi hep hatırlamıştır. Nâzım Hikmet'le olan metinlerarası ilişki ise karşıtlıklar değil benzerliklere dayalı olumlu bir ilişki üzerine kurulmuştur.

### 2.5.2 Sözlü Kültür Etkisi

Dursun Yıldırım, sözlü ve yazılı kültürün daima hayatımızda beraber yaşadığımız bir olgu olduğunu ve bu iki kavramın birbirlerinin tecrübelerinden yararlandığını söyler. Ona göre; "gelenek yapı bakımından donuk, statik, ortaya

çıktıkları andan itibaren kendini tekrarlayan kalıplar değildir. Aksine, onlar, ait oldukları milletin ihtiyaçlarına uygun biçimde değişen, ortadan kalkan veya parçalanarak yeni geleneklerin doğmasını sağlayan dinamik bir yapıya sahiptirler” (Yıldırım, 1989). Dursun Yıldırımın da bahsettiği bu dinamik yapı Nâzım Hikmet’le birlikte başlayarak 1940 kuşağını da etkisi altına alan bir gelenek-modern ilişkisi ile harmanlanmıştır.

Attilâ İlhan’ın ilk şiir kitabı olan *duvar*’da bahsi geçen bu halk şiiri etkisi sonraki şiirlerine kıyasla daha fazla görülmektedir. Yakup Çelik ise bu konuda şunları söyler,

İlk şiiri 1941’de yayınlanan Attilâ İlhan (1925 – 2005); sanat hayatına 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. Bu şiirlerde halk şiirine ait izler belirgindir. Attilâ İlhan’ın şiirinde halk edebiyatı unsurları görülmesine rağmen, onun hiçbir şiiri halk edebiyatı içersinde değerlendirilemez. Çünkü halk edebiyatına ait unsurlar, modern şiirin bakış tarzı ve imkânlarıyla değerlendirilmişlerdir. Bu unsurlar, şiirlerin temasından kaynaklanmaktadır. Adı geçen şiir bölümlerinde kullanılan halk söyleyişine ait, deyim, atasözü ve kelime grupları şairin halka yakınlaşmak, şiirinin özünü iyi oluşturabilmek için emek harcadığını gösterir niteliktedir (Çelik, 2010)

Attilâ İlhan’da görülen halk şiiri ile modern şiiri işleme anlayışı aslında temelde onun sonraki yıllarda “sosyal realizim” adını verdiği metod, yöntem, yaşam tarzının edebiyata yansımasıdır. Bu metod hem milli olmalı hem de batılı çizgide durmalıydı. “Nasıl ki fes yerine şapka giymeye başladık, Arap alfabesi yerine Latin alfabesini aldık; edebiyatımızın da Batıya yönelmesi tarihi bir zaruretti. Ne var ki, bu bir metod yönelmesi olacaktı. Metodu alacak, milli malzeme ile milli bir terkip yapacaktık” (Sarmaşık, 2004, s. 40). Şaire göre bu metodu sonraki yıllarda yakalayan sanatçılar yok değildi. Cemal Süreya, Yılmaz Gruda, Orhan Duru, Ferid Edgü, Muzaffer Erdost, Orhan Çubukçu, Bekir Çiftçi, Ahmed Oktay bu sanatçılardan bazılarıydı.

Sosyal realizm anlayışının tam olarak ne olduğuna değinilecek olursa bunun çok net ve anlaşılabilir tarifini şair Enis Turgut Sungur ile yaptığı bir röportajında yapmıştır:

- Sosyal realizm'i nasıl tanımlayabiliriz? 'Sosyal realizm'in sanattaki yeri?
- Sosyal realizm memleketimizin ve milletimizin meselelerini sosyal ve tarihi bir metotla ele alıp en yeni ve en uygun estetik şekiller içerisinde işleyerek yansıtmaya çalışan bir sanat yoludur.
- Sosyal realizm milli bir sanay yoludur. Çünkü geçmiş zamnlarımızın başarılı eserlerini kendi şartlarına göre değerlendirmeyi, bu eserlerden faydalanmayı; gerek halk edebiyatımızın gerekse divan edebiyatının geleneklerini inceleyip anlamayı kabul etmekte; milli şartlarımıza en uygun düşen sanat eserlerini vermeyi düşünmektedir.
- Sosyal realizm milliyetçi 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 milli şartlar içerisinde Batılı sanata ait estetik mefhumların doğmasına çalışmakta; milli Türk sanatının milli 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 acı, ne derece yıkıcı olursa olsun memleketimizin ve milletimizin mesut geleceğine tam bir güvenle bakmaktadır (Sarmaşık, 2004, s. 36)

Attilâ İlhan'ın da açıkça izâh ettiği gibi, sosyal realizmle birlikte Türk aydını hem milli şuurunu korumuş olacak hem de Batılı gelişmelerden geri kalmayacaktır. Bunu da halkın dili ile yapacaktır. Toplumun belli bir kesimini eleştirirken ve toplumda oluşan adaletsizliği anlatırken bu arı, anlaşılabilir dile başvurmuştur. Örneklendirmek gerekirse *duva*'da geçen *Ümmühan* şiirinde ayranın soğukluğunu "dişlere kemâne çaldırmak" deyimini ile derecelendirmiştir. Bu deyim özellikle halk arasında su satıcılarının yaz aylarında soğuk su satarken bir pazarlama unsuru olarak kullandıkları da bilinmekte olup aslen yaygınlığı oradan gelmektedir. *duva*'daki şiirlerde bulunan bu tarz halk edebiyatı unsurları ile ilgili Yakup Çelik şu ifadelerde bulunur;

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, Karacaoğlu'nun 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, Barakamuslu Mezarlığı, Bursa'dan Yaylımateş*; Yağmur Kaçağı'nda *Acı Ninni* bu damarın ürünleridir. 1940'lı yıllarda halk şiiri kaynaklarını kullanma eğilimi, biraz da resmî ideolojiden kaynaklanmaktadır. Halkevleri ve köy enstitüleri bu ideolojinin kurumlarıdır (Çelik, 2007, s. 23).

Devamında ise onun bu yıllarda aşk şiiri denemeleri olsa da bu şiirlerin 1940'lı toplumcu-gerçekçi yıllarda hoş karşılanmaması nedeniyle daha çok destan etkisindeki şiirlerinin ön plana çıktığından bahsetmektedir.

*duvar*'ın şiirlerine bakıldığında baştan başa Türk Halk Edebiyatı ile karşı karşıya kalınır. Yine bu motiflerden biri olan "kuş" temi de bu şiirlerde oldukça yaygındır.

Bilindiği üzere sanatta tabiat unsurlarının, hayvanların ve kuşların birer sembol olarak kullanılması Totemizm ve Şamanizm gibi inançların canlı görüldüğü eski devirlere kadar gitmektedir. Bu unsur veya sembollerin bazıları az çok mâhiyet değiştirerek birer motif ve konu olarak zamanımıza kadar gelmiştir. At, kurt, geyik, koyun gibi hayvanlarla bülbül, güvercin, leylek gibi kuşlar, gül, lâle, menekşe nev'inden çiçeklerin şairlere ilham verdiğini gösteren bir hayli malzeme elimizde mevcuttur. Bu canlı varlıklar arasında turnanın da hususi bir yeri vardır (Elçin, 1997,s.63).

Turna kuşu, diğer kuşlardan farklı olarak dini-mistik bir mahiyet taşımaktadır. Bazı yerel inanışlara göre turna öldürmek günahdır ve insanın başına felaketler getirir. Bunun dışında âşıklarda görülen turna temine bakıldığında dağlık bölgelerden bahsedilen kısımlarda rastlanır. Karacaoğlu, Cevlanî gibi halk ozanlarının şiirlerinde de bu böyledir. Attilâ İlhan'ın "ökkeş" şiirine bakıldığında da dağlık alanlardaki biraz da hüznün temi ile harmanlanmış bir turna motifi göze çarpmaktadır.

leyleği yollamıştık gâvurdağı'ndan

kanatları telli pullu turnalar ile  
kıyamete kadar böyle gidip gelecekler  
kuzey'den güney'e güney'den kuzey'e (Attilâ İlhan,2006, s.43)

Şairin ayrıca burada bahsettiği bir realiteyi de hatırlatmak gerekir. Turna motifinin halk edebiyatında bu kadar kullanılmasının bir başka sebebi de bu kuşun göçmen bir tür olması, sonbaharda sıcak memleketlere doğru yol almasıdır. Bu nedenle "hâber" götürüp getirme motifinin yanı sıra "gürbet" temalarında da geleneksel şiirimizde bolca yer bulmuştur. Attilâ İlhan da yukarıdaki dörtlüğünde turnanın ve leyleğin göçmen bir kuş türü oluşuna işaret etmektedir. Benzer şekilde Muhsin Macit, "yıldız" motifi ile şu tespitte bulunur:

Attilâ İlhan'ın ilk şiir kitabı *duvar*'da yıldız kelimesi yetmiş bir kez tekrarlanır. Giderek yıldız sözcüğünün kullanım sıklığı düşer; *ayrılık sevdaya dâhil*'de on altı defa, son şiir kitabı *kimi sevsem sensin*'de yıldız kelimesinin on bir kez tekrarlandığı görülür. Bu durum onun şiir çizgisinin gelişimine denk düşer. Öyle ki, halk şiiri unsurlarına fazlaca yer verdiği, destanlar söylediği ilk şiirlerinde yıldız imajı, şairin bütün hayal dünyasını kaplamış gibidir. Bunun yansımalarını *duvar*'da görürüz. Mesela şu dizeler tamamen halk şiir geleneğine uygun bir havada söylenmiştir:

oy dağlar sıra dağlar kara dağlar  
şahlanın şu çingirak yıldızlara dağlar (Macit, 2011, ss.140)

Ancak belirtilmesi gerekir ki yıldız kelimesi *duvar*'da yetmiş bir kez değil iki kere "yıldızcıl" kelimeleri de sayılırsa seksen bir defa söylenmiştir.

Attilâ İlhan'ın bu şiirleri oluştururken kullandığı bazı halk edebiyatı "motif"leri de dikkat çekicidir. Motif, "bir masaldaki en küçük unsur olup bu unsur geleneğe sürekli bir var oluş gücüne sahiptir" (Artun, 2015, s. 53). Bu motifler, eskiden beri yaşama kabiliyetine sahip, geleneğin için var olan ve sürekli bir devinimle çağına ayak uydurma gücüne sahip yapı taşıdır. Örneğin Attilâ İlhan'ın *gâvurdağları'ndan rivayet* şiirlerine bakıldığında "dağ" motifi karşımıza çıkmaktadır.

Dağ motifi, Türk halkının yazılı-sözlü kaynaklarına yansımış olmakla kalmayıp, gelenek-görenek ve yaşam biçimi içinde de yer alır. Efsane, masal, destan, halk hikayeleri vb. ürünlerin çoğunda bu motif kullanılmıştır. Bunun en büyük nedeni

olarak Türklerin tarih boyunca bozkır ve dağlık alanlarda yaşamasıdır. Dağın zirvesinde olmak Tanrı'ya yakın olmak ile ilişkilendirilmiştir. Dağ kültürünün yine Gök Tanrı kültürü ile ilişkisi bulunmaktadır. Halk hikayelerinde ise bu motif biraz daha değişime uğrayarak aşğın aşkı uğruna dağlar aştığı, dağı deldiği, engebeli dağların zorluklarına karşı çıktığı yerdir. Masallarda ise Kaf Dağı olarak yer edinmiştir. Bunların yanında Türk halkının yaşamını, dertlerini, sıkıntılarını ifade ettiği türkülerde de yerini almıştır. Bazen karlı dağlar, bazen dumanlı dağlara nağmeler eşliğinde dert anlatılmıştır. Bu dağ motifi mânilerde ve atasözlerinde de bulunmaktadır (Yardımcı, 1998). "döşeme" şiirinde de dağlar taşlar aşkına türkü yakıldığından bahsedilir.

gayrı dağlar sıradan dumanlıdır  
garbi yeli pek reyhanlıdır  
fermanı kâr eylemez erkânın  
türküler yakılır dağlar taşlar aşkına (Attilâ İlhan, 2006, s. 17)

Bu dizelerden hareketle şairin geleneksel motifleri kullanarak ulusal kimliğe de gönderme yaptığı görülür. Şairin yaptığı bu uyarılama folklorik olanı güncelde tutmaktadır. Geçmişten gelen her unsurun gelenek demek değildir ancak bazı yerleşik motifler tıpkı dağ motifi gibi bu durumun dışındadır. Bu şiirlerde dağ kimi zaman afaka ser çeker ve çok ağlamış, çok gülmüş, çok dert çekmiş olanlardır, kimi zaman ise böcekleriyle kuşlarıyla uykudadır. Bazen de insana ait birtakım özellikler dağlar aracılığıyla nitelendirilmiştir. Örneğin insan derdinin büyüklüğünü anlatırken dağlardan yücedir veya o yöredeki insanlar o kadar heybetlidir ki boyları dağ kadardır.

## 2.6 SÖYLEMLERARASILIK

Metinlerarasılık ve söylemlerarasılık genellikle birlikte ele alınan iki kavramdır. Bazı kuramcılar söylemlerarasını metinlerarası başlığı adı altında incelerken bazı kuramcılar ayırım yapılması gerektiği fikrini savunur. Kimi kuramcılar ise daha da ileri giderek kavramdan türeyen yeni ve farklı ayrımlara gitmişlerdir. Biçemlerarası, türlerarası gibi alt başlıklara ayırmışlardır (Aktulum, 2000).

Söylemlerarasılık, söyleşimsel bağlantılar kurarak yeni söylemi ortaya çıkartır. Toplumsal bağlamlar, bu bağlamlara ait söylemlerin kullanım alanları, bu kullanımların yeni metinde nasıl konumlandırıldıkları söylemlerarası kavramına girer. Söylemlerarasılıkta farklı söylem ve türler bir araya gelerek yeni bir bağlam oluştururlar. Söylemler, sözceler, metinler, türler vb. ilişkilerin bütünü söylemlerarasılığı verir (Kaya & Yağlı, 2018). Bu mânada söylemlerarasılık metinlerarasılığın da üstünde bir başlıktır. Metinlerarasılık metinlerin birbirleri arasındaki ilişkisiyle ilgilenirken söylemlerarasılığın konusu bunu da kapsayacak şekilde tarih söylemi, tıp söylemi, dilsel söylem vb. akla gelebilecek her söylem konusuyla ilgilenir.

*duvar*'ın genel görüntüsüne bakıldığında epik destan söyleminin ön plana çıktığı görülür. Özellikle işlev, tema, motif açısından bakıldığında benzerlikler göze çarpmaktadır. Destan kelimesinin sözlük anlamı, "epope, hikâye, masal, kıssa, manzum hikâye, sergüzeşt" gibi kelimelerle karşılanmıştır. Epik destan ise en açık tanımıyla "bir toplumun hayatında önemli rol oynamış veya oynamış kabul edilen kahramanların kültleşmeleri ve onlarla ilgili ritüelistik fonksiyonları haiz, 'gerçekliğine' inanılarak anlatılan anlatılardır" (Çobanoğlu, 2023, s. 21). *duvar*'daki kahramanlar da bir "bağlam dönüştürme" ile mahallileştirilmiş, yöreye özgü kılınmıştır. Bu kahraman tipi her ne kadar epik destan tipi özellikleri taşısa da onları özgün kılan yanı da vardır. Bu özgünlüğe giden özellik ise şiirlerdeki kahramanların "Kurtuluş Savaşı, I. ve II. Dünya Savaşı"na özgü "tip"lerden oluşmasıdır. Şair bu anlamda hem yaşadığı ortamdan hem de kendisinden önceki söylemin sentezini oluşturmuştur. Eski kahramanın özelliklerini yeni bir kahraman tipine oturtmuş ve bu kahramanın milli özellikleri korunarak yeni bir konuda, yeni bir hayatta tekrar sunulmuştur. Bu konuda Pertev Naili Boratav da bir sanat eserinin bu yolla oluştuğu, kendisinden önce yazılanı görmezden gelmediğini ifade etmiştir.

Sanat eserleri iki çeşit yaratma vetiresine tâbidirler. Sanatkâr kahramanlarını ve vakalarını ya kendi muhitinden seçer veyahut da, kendinden evvel birçok defalar işlenmiş mevzular içinde, beşeriyetin ölmez tiplerini yeni baştan sahneye çıkarır. Her iki halde de bir 'yoktan var etme' mevzubahis değildir; sanatkârın işi yeni bir terkip, bir composition

yapmaktır; sanatkâr eski kahramanları, kendi devrinin insanları hâline sokar. Onlara yeni hayatı, kendi hayatını yaşatır ve bu yeni hayatın iştiyak ve hamlelerini ifade ettirir (Boratav, 1941).

Attilâ İlhan bu “destan”ların kahramanlarını onların tabiatında tanıma fırsatı bulmuştur. Şahsen tanımış veya öre halkından şahsiyetini duyduğu tipleri işlemiştir. “babası Bedri İlhan, Gavurdağları’nda bir kasabaya, kaymakan olarak gönderiliyor. Ne çare ki Attilâ, yine mektebi bırakmak zorundadır. İki yıl süren bu ayrılık ona, okumak, bol bol okumak ve Türk köylüsünü yakından tanımak fırsatını veriyor” (Sarmaşık, 2004, s. 23). Türk köylüsünden hikâyeler dinlemiştir. “*Kaman* yaylasının asil insanlarıyla kaynaşıyor; onların menkıbelerini dinliyor. Temiz lehçelerini öğreniyor” (Sarmaşık, 2004, s. 24). “cebbar oğlu mehemed” şiirinde de bu durumdan bahseder,

siz hikâyet eylediniz bana  
bahçe kazasının kaman köyünden  
cebbar oğlu mehemed’in hikâyesini (Attilâ İlhan, 2006, s. 19)

Kendisiyle yapılan röportajda da bu durumdan bahseder. Dolayısıyla eski söylemleri yeni söylemlerle buluşturma fikri de ortaya çıkmış olur. Bu da yeni yapıtın “çokseslilik” özelliğini açığa çıkarır. “Orta mektebi bitirdikten sonra Gâvurdağları’na gitmiştik. Burada, iki sene kaldım. Örf ve âdetlerini öğrendim, masallarını belledim. Oradan ayrıldıktan sonra, bütün bunlar bana özlü bir ilham kaynağı oldu. Kafamda bir efsane tasarladım. Bunu *gâvurdağlarından rivayet* adıyla, 12 şiirlik bir kitap olarak hazırlamak istiyordum” (Sarmaşık, 2004, s. 24). Kahramanların hem tarihsel hem de toplumsal akrabalıklarına kültürel söylemleri de eklenmiş olur. Bakhtin’e göre;

Yazarlar, yazınsal dilin tüm biçimlerine yapıtlarında yer vermişlerdir. Ele alınan konuya göre yazınsal ya da yazınsal olmayan türler kimi zaman yazarın doğrudan bir söylemiyle aktarıldıkları gibi, dokunaklı, töresel, öğretici, duygusal, içli vb. tonlarla ve kimi zaman destanı, kimi zaman İncil’dekini andıran bir anlatı tonuyla, kimi zaman da üst ya da alt tabakadan kişilerin konuşma biçimlerine göre anlatıya sokulmuşlardır (Aktulum, 2000, s. 30).



Burada bir destan kahramanı olarak karşımıza çıkan Cebbar oğlu mehemmed, özgürlük mücadelesi için dağa çıkmış ve Fransız askerlerinin memleketi işgâline karşılık silah çekip karşı durmuştur. Mehemmed bunu hem ırz,namus, ana, baba hem de mübarek vatan ve topraklar için yapmıştır. Bu sırada karısı “döne” ise mavi gözlü bir çocuk doğurur ve adını “kemal” koyarlar. Bu hikâyedeki kahraman ile *Dede Korkut* kahramanlarının benzerliği de dikkat çekicidir. “Dede Korkut kahramanları da civarlarında bulunan kâfirlerle daimi bir mücadele hâlinedirler” (Kaplan M. , 2014, s. 13). Benzer şekilde Alp tipinde olduğu gibi hem Mehemmed’de hem de “Dede Korkut” kahramanlarında cihanı hükmetme, kağan olma arzusu yoktur, bunun yerine şerefini, namusunu, ailesini, yerini yurdunu kurtarma arzusu vardır. Sosyal itibar kazanma ve kendini gösterme duygusu önemlidir.

Attilâ İlhan’da bu duygunun daha ilk yazım hayatına taşra gazeteciliği yaparken başladığı bilinmektedir. Kendisini İstanbul gazetelerinde uzun süre yazmasına rağmen bir taşra gazetecisi olarak görür ve bununla da gurur duyar. Çünkü ona göre İstanbul gazeteleri Milli Kurtuluş Savaşı’nda çok iyi değillerdir. *İkdam* ve *Akşam* hariç hemen hepsi Amerikan veya İngiliz mandasını savunur. Buna karşılık taşra gazeteleri başından beri Balıkesir, Erzurum, Alaşehir ve Sivas kongrelerini savunur, Gazi Mustafa Kemal Atatürk’ün arkasında durmuşlar, emperyalist güçler karşısında milli değerleri savunmuşlardır. Hatta İzmir’de Yunanlılara karşı ilk kurşunu sıkan da Hukuk-u Beşer gazetesinin baş yazarıdır (Attilâ İlhan, 1998). Tüm bunlar onda bir direniş ruhunun daha ilk gençlik yıllarında var olduğunu ortaya koymaktadır. Dolayısıyla ilk şiirlerinde de bu ruhtan beslenmiş, bu duyguları kendisinden önce işleyen şairlere yakınlık duymuştur.

Destan olarak saydığı bu şiirleri oluştururken Attilâ İlhan’ın bazı destan söylemlerini kullandığı görülür. Köroğlu’nun çok bilinen dörtlüğü olan,

Benden selâm eylen Bolu beyine  
Çıkıp şu dağları yaslanmalıdır  
Ok gıcirtısından gürzün sesinden  
Dağlar seda verip seslenmelidir (Ergun, 1938, s. 17)

Karacaoğlan'ın da benzer şekilde "benden selâm eylen kavli yalana" (Ergun, 1938, s. 83) söylem ifadeleri bulunmaktadır. Şairin bunu yapmasındaki amaç kültüre ait motifleri kendi modern çağında güncelleyerek canlı tutma isteğinden de kaynaklanmaktadır. Bu isteğın yolu ise kendi yapıtında başka yapıları eritmek, yani onları söylemlerarası/metinlerarası sürece dâhil etmektir. Forklor her şeyden önce bir söylemdir ve bu söylemin durağanlaşmaması için söylemlerarası/ metinlerarası ilişkiler içine girer. Ancak söylemlerarasılık ve metinlerarasılık arasında forklorik açıdan bir ayrım bulunmaktadır. Bu ayrım ise eldeki malzemenin, geleneksel deponun içinde bulunan ürünlerin yazılı mı yoksa sözlü mü olduğu konusundadır. Eğer sözlü yapıtlar -bu bölümde örnekleri verildiği gibi- sözcelerin geleneksel olan kültür göstergelerini kullanıyorsa burada söylemlerarasılıktan bahsedilir ancak bu sözlü yapıt yazıya geçmişse artık metinlerarasılıktan bahsedilir. Metinlerarasılığın tanımını yaparken kuramcılar arasındaki görüş ayrılıklarından bahsedilmişti, söylemlerarasılık / metinlerarasılık farkı da yine de kuramın sorunsallarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bazı şiirlerde ise divan edebiyatına ait söylemler yer almaktadır ancak bu söylemlerin özellikle işaret ettiği metinler tespit edilememiştir. Örneğın "serv-i endam, derd-ü gam içre perişan" gibi ifadeler genel divan edebiyatı söylemleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak "cemşid hun'la hasbıhal" adlı şiirinde geçen bir söylem biraz daha farklıdır.

'kişi' demişti  
 'kendi arzusuyla terk-i diyar etmez  
 sebepsiz gurbetin kahrını kimse ihtiyar etmez' (Attilâ İlhan, 2006, s. 84)

Buradaki dize her ne kadar tırnak içinde söylenmiş olsa da kaynağı, alıtnı yapılan yeri tespit edilememiştir. Ulaşabildiğim kadarıyla Sehabi'nin buna benzer bir beyiti vardır.

Kılan âvâre kûyundan beni agyâr cevridür  
 Kişi öz ihtiyârıyla şehâ terk-i diyâr itmez (Bayak, 2017, s. 77)

İkinci beyitten hareketle bu ifade daha çok atasözüne benzemektedir. Yine de ne şairin Sehâbi okuduğuna dair bir kaynak vardır ne de bu sözün geçtiği başka bir yapının tespiti. Şiirin öncesindeki “ya duvardaki mısralar ne demişti serseri şair” (Attilâ İlhan, 2006, s. 84) ifadeler bu dizelerin alıntılıandığı “serseri bir şair”i işaret etmekle birlikte kaynağın tespiti tam olarak yapılamamıştır.

Attilâ İlhan’ın *duvar* kitabındaki şiirleri türkü, halk hikayeleri, destan, mâni gibi halk edebiyatı unsurları ve yer yer divan edebiyatı söylemlerine yer vermiştir. Söylemlerarası düzlemde kurulan bu ilişkiler biçimsel, tema yönünden veya doğrudan bir söylemin alınması yoluyla da yapılmıştır. Bazen motifler aracılığıyla bazen de kahraman tiplerinin kullanılmasıyla çok katmanlı bir şiir dili oluşturulmuştur.

## SONUÇ

Bu çalışmada Attilâ İlhan'ın *duvar* adlı şiir kitabı metinlerarasılık kuramına göre ele alınmıştır. Bunu yaparken de kitapta tespit edilen yöntemlere göre başlıklandırma yapılmıştır. Bu başlıklar açık ve kapalı göndermeler, alıntılar, üst ve yan metinsellik ve diğer yöntemler olmak üzere eldeki verilere göre ayrılmıştır.

Şairi sadece bir kitabı ile anlamlandırmak/ilişkilendirmek mümkün olmayacağından dolayı okuma dünyasını yansıtırken diğer şiir kitaplarından örneklerle de hangi metinlerle nasıl ilişkiler kurduğu da üst başlıklarla ifade edilmiştir. Bu başlıklandırmalar şairin şiir kitaplarında bulunan temalara göre seçilmiştir. halk, klasik ve Cumhuriyet devri Türk edebiyatı, Batı edebiyatı kısımları yoğunlukta olduğundan başlıklandırmalar da buna göre ayrılmıştır. Bu başlıkların içinde aynı zamanda diğer türlerle ilişkileri (musiki, tarih gibi) de gözden geçirilerek incelenmiştir.

Kaynak metinlerin tespitinden sonra yeni metinde şairin önceki metinleri hangi işlevde kullandığı, neden o kaynak metinleri seçtiği ve yine neden öne sürülen kaynak metinleri düşündürdüğü anıları, röportajları, söyleşileri ve düşünce kitaplarından hareketle örneklerle temellendirmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmadan hareketle Attilâ İlhan'ın okuma dünyasının ve sanat hayatının halk edebiyatı ürünleri ile başlayıp ilerleyen yıllarda klasik Türk edebiyatı ve Batı edebiyatı kaynaklarına yoğunlaştığı görülmektedir. Onun sanatsal şahsiyetini belirleyen isimler dönemine göre değişiklik göstermiştir. Nâzım Hikmet etkisinde başlayahn toplumcu-gerçekçi çizgisi 1940 dönemi kuşağı ile güçlenmiş ve ilk şiirleri de buna göre şekil almıştır. Her ne kadar aşk gibi bireysel temalı şiirlerini görmek mümkün olsa da o dönemin dinamiğine uygun biçimde eserler kaleme alınmıştır. Bu şiirler daha çok politik, özgürlükçü, klasik edebiyatın karşısında halk edebiyatı ürünlerini yücelten tavırlar içinde, işçi-emekçinin haklarını savunan tutumla yazılmıştır. Aynı zamanda 1940 dönemi II. Dünya Savaşı teması da tıpkı diğer kuşak şairlerinde olduğu gibi onun meselesi olmuştur. Yine

bu ortak temada hapisane konusu da, Nâzım Hikmet'in de hapisanede olmasının yadsınamaz payıyla edebiyat dünyasının ortak temi hâline gelmiştir. Böyle bir durumda *duva*'ın metinlerarası ilişkilerini de daha çok halk edebiyatı ürünleri ile anlatmak mümkün olmuştur. Klasik Türk edebiyatına değinen tarafları genelde bu edebiyatı iğnelemek, yadırgamak, eleştirmek üzerine yazılmıştır. Bu tutumun sanatçının ilerleyen yıllarda değıştiğı de diğeri şiir kitapları üzerinde yapılan çalışmada gösterilmiştir.

*duva*'da halk edebiyatına ait metinlerin işlenmesi birkaç yöntemle olmuştur. Bu yöntemlere bakıldığında sanatçının kimi zaman sözlü kültür türlerine öykündüğü, bu türlerdeki biçimsel kalıpları döneminin temasına göre yeniden şekillendirerek yazdığı, tıpkı sözlü kültürde olduğu gibi kahramanlar yarattığını, bu kahramanların bireysel değil toplumsal meseleler üzerine yoğunlaştığı ve halk adına savaştığı bir halk kahramanı olarak gösterildiği görülür. Hem tema hem de biçim bakımından bu metinlerle kurulan ilişkiler alt başlıklara ayrılan yöntemler adı altında gösterilmeye çalışılmıştır. Bahsi geçen türlere bakıldığında ise daha çok destan, güzelleme, türkü, mâni, koşma gibi sözlü kültürden gelen metinlere yer verilmiştir. Sanatçının bu biçimsel özellikleri kullanmasındaki amacı ise halkın dertlerini onların kendi diliyle anlatma gayesinden gelmektedir.

Diğeri başka yöntemlerden ise autofiction yani özkurmaca denilen sanatçının kendi hayatından kesitlere yer verdiği yöntem göze çarpmaktadır. *duva*'da bu yöntem daha çok şahit olunan dönemin gerçekliği yansıtılarak yapılmıştır. II. Dünya savaşındaki olaylar ve bu olayların hem toplumsal hem de bireyde bıraktığı tahribat üzerine yoğunlaşmıştır. Sanatçının ilerleyen yıllardaki eserlerinde her ne kadar daha bireysel anılar yer alsada ilk eserlerinde bu anılar kolektif bir şuardan gelmektedir. Tarihi olaylarla bu noktada gönderme olarak nitelendirilse de şairin bu olaylara ayrıca tanıklık ettiği ve tarihin de bir metin olduğu varsayılsa hem özkurmaca hem de gönderme yapıldığı sonucu çıkarılmış olunur. Buradaki işlev toplumsal meseleleri ön planda tutarak sadece kendi milletinin değil tüm insanlığın ortak dertlerini, sıkıntılarını anlatmaktır.

## KAYNAKÇA

- Ak, C. (1990). Ziya Paşa'nın Terkib-i Bendi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakülteleri Dergisi*, 5(2), s. 77-84.
- Akkaya, E. İ. (2021). *DÜNDEN BUGÜNE NORVEÇ: AVRUPA BİRLİĞİ İLE İLİŞKİLERİ*. Kocaeli: T.C Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı, Avrupa Birliği Siyaseti ve Uluslararası İlişkiler Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Aksoy, N., & Aksoy, B. (31/39 Güz 1985- Güz 1987). Rus Biçimciliği Üstüne Bir Ön Çalışmanın Notları. *Toplum ve Bilim*, s. 59-79.
- Aksu, C. (2008). Attilâ İlhan'ın Şiirlerinde Klâsik Türk Edebiyatının Etkileri. *Uluslararası Divan Edebiyatı Sempozyumu*, (s. 37-44). İstanbul.
- Aktaş, Ö. (2014). ABD Tarih Ders Kitaplarında Savaşların Anlatım Tarzı Üzerine Değerlendirme. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, s. 187-201.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2022). *Forklor ve Metinlerarasılık*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Allan, G. (2006). *Intertextuality*. London and New York, Routledge.
- Altinkaynak, H. (1977). *Edebiyatımızda 1940 Kuşağı*. İstanbul: Yaylacık Basımevi.
- Ankara, Z. (1996). *Yalnız Şövalye Attilâ İlhan*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Armağan, Y. (2014). *İmkânsız Özerklik Türk Şiirinde Modernizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arslan, A. İ. (2021). *Kardeşime Mektuplar İstanbul-Paris 1951-1953*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Artun, E. (2015). *Türk Halkbilimi*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Attilâ İlhan. (1594). Toplumcu ve Gerçekçi Sanat Geleneğine Saygı. *Seçilmiş Hikâyeler*.
- Attilâ İlhan. (1993). *Hangi Edebiyat* (1. Basım b.). Ankara: Bilgi Yayınevi.

- Attilâ İlhan. (1998). *Tarih Öncesi Yazıları*. (İ. Oluklu, Derleyici) Balıkesir: Jaycees Balıkesir Genç Müteşebbisler Derneği Yayını.
- Attilâ İlhan. (2000). *Gerçekçilik Savaşı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Attilâ İlhan. (2003). *Hangi Batı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Attilâ İlhan. (2006). *Duvar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Attilâ İlhan. (2014). *Tutuklunun Günlüğü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Attilâ İlhan. (2017). *Yasak Sevişmek*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Attilâ İlhan. (2018). *Hangi Sol*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Attilâ İlhan. (2018). *Korkunun Krallığı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Attilâ İlhan. (2019). *Belâ Çiçeği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Attilâ İlhan. (2019). *Sisler Bulvarı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Attilâ İlhan. (2020). *Böyle Bir Sevmek*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Attilâ İlhan. (2020). *Kimi Sevsem Sensin*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Attilâ İlhan. (2020). *Yağmur Kaçağı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Aydoğan, B. (2020, Aralık). ALİŞANZADE İSMAİL HAKKI'NIN 14. ASRIN TÜRK MUHARRİRLERİ'NİN İKİNCİ DEFTERİ: EKREM BEY. *Çukurova Üniversitesi Türkojji Araştırmaları Dergisi*, s. 313-353.
- Aydoğdu, Y. (2017). Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Toplumcu Gerçekçi Şiirin Serüveni (1923-1950). *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(14).
- Aydoğdu, Y. (2017). Cumhuriyet Döneminde Toplumcu Gerçekçi Şiirin Serüveni (1923-1950). *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 267-282.
- Aydoğdu, Y. (2020). Ahmed Arif'in Şiir Anlayışı ve Gelenekle İlişkisi. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 1305–1313.
- Ayhan, E. (1993). *Şiirin Bir Altın Çağı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Babayev, E. (1997). *Ustam ve Ağabeyim Nâzım Hikmet*. (A. Behramoğlu, Çev.) İstanbul: Milliyet Yayınları.

- Bahtin, M. M. (2021). *Söylem Türleri ve Başka Yazılar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, R. (1990). *YAZI VE YORUM, Barthes'dan Seçme Yazılar*. (T. Yücel, Dü.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, R. (1996). *S/Z*. (S. Ö. Kasar, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bayak, C. (2017). *Sehâbi Divânı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Bayrak, E. Ö. (2016). *Sorularla Yeni Türk Edebiyatı*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Bey, H. (1945). *Hayali Bey Divânı*. (A. N. Tarlan, Dü.) İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Bloom, H. (2020). *Etkilenme Endişesi*. (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Boratav, P. N. (1941, Mayıs). Milli Sanatın Kaynağı Olarak Forklor. *Yurt ve Dünya*(5), s. 39-42.
- Celâl, M. (2020). Attilâ İlhan Şiirinde Bileşimler. A. İlhan içinde, *kimi sevsem sensin* (s. 105-115). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Cengiz, M. (2015). *Toplumcu Gerçekçi Şiir 1923-1953*. İstanbul: Şiirden Yayıncılık.
- Cumbur, M. (1993). *Karacaoğlan Şiirler*. İstanbul: Milli Eğitim Basım Evi.
- Çalen, M. K. (2016). "Yeni Hayat"tan "Millî Hayat"a, İntihardan Terkîbe Ziya Gökalp. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, s. 226-236.
- Çamyar, E. (2012). Fuzûlî ve Bâki Divânı'nda Belâ Kavramının Karşılaştırılması. *Dede Korkut Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 58-99.
- Çelik, Y. (2007). *Şubat Yolcusu, Attila İlhan'ın Şiiri*. Ankara.
- Çelik, Y. (2010). 1940 Kuşağı Toplumcu Şairleri ve Halk Şiiri. *Milli Forklor*, s. 78-83.
- Çetin, N. (2012). *Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.



- Çıkla, M. C. (2015). *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar 1860-1960*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2023). *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çotuksöken, Y. (2004). *Türkçe Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*. İstanbul: Toroslu Kitaplığı.
- Eagleton, T. (2018). *Edebiyat Kuramı Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, U. (2023). *Açık Yapıt*. İstanbul: Can Yayınları.
- Elçin, Ş. (1997). Türk Halk Edebiyatında Turna Motifi. Ş. Elçin içinde, *Halk Edebiyatı Araştırmaları – 1* (s. 63-75). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Enginün, İ. (2008). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Erdem, M. E. (2018). *Erzincan Türküleri Üzerine Bir İnceleme*. Kırşehir: T.C KIRŞEHİR AHİ EVRAN ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI YAYIMLANMAMIŞ YÜKSEK LİSANS TEZİ.
- Ergun, S. N. (1938). *Halk Edebiyatı Antolojisi*. İstanbul: Devlet Basım Evi.
- Erkurt, G. Ş. (2021, 01 20). Wolfgang Borchert, Attila İlhan ve Nazım Hikmet'in Yapıtlarında 'Toplumsal Vicdan' ve 'İdeoloji' Temsilcisi Olarak Duvar İmgesi. *Diyalog*, s. 23-47.
- Erol, E., & Özer, H. (2012). ATTILÂ İLHAN'IN SİSLER BULVARI ŞİİRİ ÜZERİNE BİR TAHLİL DENEMESİ. *Turkish Studies*, 1107-1117.
- Gariper, K. (2016). Epik Destan Geleneği ve Nâzım Hikmet'in Kuvâyi Milliye Destanı. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, s. 82-99.
- Gariper, K. (2019). Epik Destan Geleneği ve Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 171-187.
- Gariper, K. (2020). *Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Nâzım Hikmet'in Memleketimden İnsan Manzaraları*. Ankara: Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Geçen, S. (2016). EDİP CANSEVER ŞİİRLERİNDE YABANCILAŞMA VE VAROLUŞ SORUNSALI. *Turkish Studies*, s. 213-244.
- Genette, G. (2020). *Anlatının Söylemi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Gökalp-Alpaslan, G. (2007). *Metinlerarası İlişkiler ve Gilgamiş Destanının Çağdaş Yorumları*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (1945). *Divan Edebiyatı Beyanındadır*. İstanbul: Marmara Kitabevi.
- Gölpınarlı, N. D. (1951). *Nedim Divânı*. İstanbul: Şaka Matbaası.
- Güler, T. (2020). *Modern Türk Şiirinde Avrupa*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Güler, Z. (2008). Bağdalı Ruhî'nin Meşhur Terkib-bendine Sosyal Psikoloji Açısından Bakış. *e-Journal of New World Sciences Academy*.
- Güneş, Ö., Yeşil, A., & Öğreten, N. (2019). Hüsn ü Aşk'ta anlam çeşitliliği yönünden kuşlar. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, s. 239-260.
- Gürsel, N. (2000). *Aragon İsyan ve Şiir*. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık A.Ş.
- Hieble, J. (1947, January). Lily Marlene- A Study of a Modern Song. *The Modern Language Journal*, s. 30-34.
- İleri, S. (2002). *nâm-ı diğer kaptan, "Attila İlhan'ı Dinledim"*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ilgaz, R. (1993). *Fedailer Mangası*. İstanbul: Çınar Yayınları.
- İnce, Ö. (2020). *Şiir ve Gerçeklik*. İstanbul: SİA KİTAP.
- İpek, M. (2020). Selânik Türkülerinde Aşk ve Hasret. *Balkanlarda Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, s. 97-118.
- Irgat, C. (2018). *Irgatın Türküsü, Büyük Şiirleri*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kahraman, H. B. (2000). *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*. İstanbul: Büke Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2018). toplumcu gerçekçi şiir ve halk şiiri. A. İlhan içinde, *korkunun krallığı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Kaplan, M. (2014). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2018). *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, N. K. (2014). *Şiir Tahlilleri I*. İstanbul: Dergah Yayınları.

- Karasalihoğlu, M. (2022). Helesa/Heyamola Geleneğindeki Senkretik Unsurlar. *Forklor Edebiyat Dergisi*, s. 697-720.
- Kaya, E. K., & Yağlı, E. (2018). Yeşil Sahalardan Viyana Kapılarına: Twitter Gnderilerinde Osmanlıspor zerine Bir Sylemlerarsılık İncelemesi. . D. Turan, H. Yavuz Kopkallı, & A. Balcı içinde, *Dilbilimde Güncel Tartışmalar*. Ankara: Dilbilim Derneği Yayınları.
- Kemal, M. (1977). *Acılı Kuşak*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Kemal, N. (1840). *Tahrib-i Harabat* (Cilt 1. Tab). İstanbul: Matbaa-i Ebuzziya.
- Koçak, R. (2017). *Nâzım Hikmet'in şiirlerinde Forklorik Unsurları*. Niğe: Ömer Hâlis Demir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisan Tezi).
- Koin, A. (2008). Divan şiirinde Bâd-ı Saba. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 1-19.
- Kozlu, Z. G. (2018). Attilâ İlhan'ın şiirlerinde Divan şiiri Geleneğinin Etkisi Var Mıdır? *Journal and Social Humanities Sciences Research*, s. 4816-4825.
- KÖKTÜRK, ř., & EYRİ, S. (2013). DİLBİLİM VE GÖSTERGEBİLİM: FERDINAND DE SAUSSURE VE GÖSTERGEBİLİMİ ANLAMAK . *SA Fen Edebiyat Dergisi*, s. 123-136.
- Kurdakul, ř. (1992). *ağdaş Türk Edebiyatı 3*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Lifshitz, M. (tarih yok). *Marx'ın San'at Felsefesi*. (M. Belge, ev.) İstanbul: Ararat yayınevi Araratın Küçük Kitapları 9.
- Macit, M. (2011). *Gelenekten Geleceğe*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Masdar, F. (2011). *Türk Sinemasında Orhan Kemal Uyarlanamaları: Yedi rnek*. Van: Yüzüncü Yüzyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- Mirzaoğlu, F. G. (2021). Alevî-Bektaşî şiirinde Bâd-ı Sabâ Motifi. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*.
- Moran, B. (2016). *Edebiyat Kuramı ve Eleştiri*. İstanbul: İletifim Yayınları.
- Nâzım Hikmet. (1992). *835 Satır*. İstanbul: Adam Yayınları.

- Nâzım Hikmet. (2008). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nâzım Hikmet. (2014). *Henüz Vakit Varken Gülüm*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nâzım Hikmet. (2022). *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nâzım Hikmet. (2022). *Kuvâyi Milliye*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nâzım Hikmet. (2022). *Yatar Bursa Kalesinde*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Oğuz, O. (2017). Şaire Karşı Şiir, Niyete Karşı Metin: Attilâ İlhan'ın "Tarz-ı Kadim" Şiirinde Gelenek. *İNSAN VE TOPLUM BİLİMLERİ* , s. 152-162.
- Okçu, N. (?). *Şeyh Galip Divanı*. Ankara: T. C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI YAYINLARI.
- Örgen, E. (2004). 1940-1973 Arası Türk Şiirinde "Gelenek" Kavramı Etrafındaki Yaklaşımlar. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*(15), s. 65-77.
- Özarslan, H. P. (2017). *Türk Mânilerinden Seçmeler*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özcan, R. K.-T. (2018). Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri. E. R. Korkmaz içinde, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000* (s. 266). Ankara: Grafiker yayınları.
- Özdemir, C., & Dağlı, A. (2019). SÖZLÜ GELENEĞİN ÂŞIK EDEBİYATINA YANSIMALARI: DUALAR VE BEDDUALAR. *Kesit Akademi Dergisi*, s. 101-115.
- Özel, M. (2023). Cumhuriyet Donanması'nın Yeni bir Yavuz Edinme Grişimleri: Harekât İhtiyaçları mı? Donanma Sembolizmi mi? *Türk Savaş Çalışmaları Dergisi*, s. 1-26.
- Özkan, Ü. Y. (2018). Asumanın Fanusu. *Arka Kapak*(30).
- Öztelli, C. (1953). *Köroğlu ve Dadaloğlu*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Öztelli, C. (1983). *HALK TÜRKÜLERİ evlerimin önü*. İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım.

- Plekhanov, G. (tarih yok). *Art and Social Life*. London: Great Britain By The Camelot Press Ltd.
- Reyhan, H. (2012). *Attilâ İlhan'ın Siyasal Düşüncesi Türkiye'de Ulusalçılığın Kökenleri*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Sakaoğlu, S. (2004). *Karaca Oğlan*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sarmaşık, B. (2004). *Attilâ İlhan: "Açtırma Kutuyu!.." röportajlar-1 (1946-1983)*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Sayılgan, A. (2009). *Türkiye'de Sol Hareketler*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.
- Seyidoğlu, B. (1985). *Erzurum Efsaneleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Sezen, L. (2002). Yeşilirmak Üzerine Tokat'tan Derlenmiş Maniler. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, s. 171- 179.
- Şeyh Gâlib, H. M. (2015). *Hüsn ü Aşk*. İstanbul: Yelkenli Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2014). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarhan, A. H. (2013). *Makber*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Tarlan, A. N. (2013). *Fuzûlî Divânı Şerhi*. Ankara: Akçağ.
- Tıncır, O. (2017). *ATTİLÂ İLHAN'IN ŞİİRLERİNDE MİTİK UNSURLAR*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Tonga, N. (2007). Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Divan Şiiri Tartışmaları ve Gelenekten Faydalanma. *Turkish Studies*.
- Toprak, Z. (2016). Aydınlik Dergisi (1921-1925), Marksizm ve Feminizm. *Müteferrika*, 3-5.
- Turan, T., & Gökşen, C. (2020). Epik Destan Geleneği Bağlamında Nâzım Hikmet'in Kuvâyı Milliye Destanını Okumak. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, s. 1534-1556.
- Uzunkaya, U. (2011). Orhan Veli'nin Kitabe-i Seng-i Mezar'larında Metinlerarası İlişkiler. *Uluslararası Sosyal ve Ekonomik Bilimler Dergisi*, s. 31-34.

- Yardımcı, M. (1998). Halk Edebiyatı Ürünlerinde Âşıkların Dilinde ve Köroğlu'nda Dağ. *Bolu'da Halk kültürü ve Köroğlu Uluslararası Sempozyumu*.
- Yayın, N. (2010). Karacaoğlu'nın Şiirlerinde Formel İfadeler ve Bunların Tip Yapısı. *Mukaddime*, Sayı 2.
- Yeşilyurt, Ş. (2022, Aralık). "BURSA'DAN YAYLIMATEŞ" ŞİİRİNDE LİRİK SEMBOLLER. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, s. 2438-2446.
- Yıldırım, D. (1989). Sözlü Gelenek Kültürü. *Milli Folklor*(1), s. 6-7.
- YÜCEL, D. M. (2017). SON DÖNEM OSMANLI DÜŞÜNCESİNDE HÜRRİYET KAVRAMININ ÇÖZÜMLENMESİ. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, s. 179-188.

	<b>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ</b> <b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</b>	Doküman Kodu Form No.	FRM-YL-15
		Yayın Tarihi Date of Pub.	04.12.2023
	<b>FRM-YL-15</b> <b>Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu</b> <i>Master's Thesis Dissertation Originality Report</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA**

Tarih: 12/06/2024

Tez Başlığı: Attilâ İlhan'ın Duvar'ında Göndermeler

Tez Başlığı (Almanca/Fransızca)\*:.....

Yukarıda başlığı verilen tezimin a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 135 sayfalık kısmına ilişkin, 12/06/2024 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 9 'dır.

Uygulanan filtrelemeler\*:

- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- Kaynakça hariç
- Alıntılar hariç
- Alıntılar dâhil
- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tezimin herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumlarda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Gönül ŞİMŞİR  
Ad-Soyad/İmza

<b>Öğrenci Bilgileri</b>	Ad-Soyad	Gönül ŞİMŞİR
	Öğrenci No	N20131829
	Enstitü Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı
	Programı	Yeni Türk Edebiyatı

**DANIŞMAN ONAYI**

UYGUNDUR.  
Doç. Dr. Koray ÜSTÜN

\* Tez **Almanca** veya **Fransızca** yazılıyor ise bu kısımda tez başlığı **Tez Yazım Dilinde** yazılmalıdır.

\*\*Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları İkinci bölüm madde (4)/3'te de belirtildiği üzere: Kaynakça hariç, Alıntılar hariç/dahil, 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 5 words) filtreleme yapılmalıdır.

	<b>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ</b> <b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</b>	Doküman Kodu Form No.	FRM-YL-15
		Yayın Tarihi Date of Pub.	04.12.2023
	<b>FRM-YL-15</b> <b>Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu</b> <i>Master's Thesis Dissertation Originality Report</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

**TO HACETTEPE UNIVERSITY**  
**GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES**  
**DEPARTMENT OF TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE**

Date: 12/06/2024

Thesis Title (In English): Referentiality in Attilâ İlhan's Duvar

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 12/06/2024 for the total of 135 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled above, the similarity index of my thesis is 9 %.

Filtering options applied\*\*:

- Approval and Declaration sections excluded
- References cited excluded
- Quotes excluded
- Quotes included
- Match size up to 5 words excluded

I hereby declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

Kindly submitted for the necessary actions.

Gönül ŞİMŞİR

Name-Surname/Signature

<b>Student Information</b>	<b>Name-Surname</b>	Gönül ŞİMŞİR
	<b>Student Number</b>	N20131829
	<b>Department</b>	Turkish Language and Literature
	<b>Programme</b>	Modern Turkish Literature

**SUPERVISOR'S APPROVAL**

APPROVED  
Doç. Dr. Koray ÜSTÜN

\*\*As mentioned in the second part [article (4)/3 ]of the Thesis Dissertation Originality Report's Codes of Practice of Hacettepe University Graduate School of Social Sciences, filtering should be done as following: excluding refence, quotation excluded/included, Match size up to 5 words excluded.



	<b>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ</b> <b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</b>	Doküman Kodu Form No.	FRM-YL-09
		Yayın Tarihi Date of Pub.	22.11.2023
	<b>FRM-YL-09</b> <b>Yüksek Lisans Tezi Etik Kurul Muafiyeti Formu</b> <i>Ethics Board Form for Master's Thesis</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev. Date	25.01.2024

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA**

Tarih: 11/06/2024

Tez Başlığı (Türkçe): Attilâ İlhan'ın Duvar'ında Göndermeler

Tez Başlığı (Almanca/Fransızca)\*: .....

Yukarıda başlığı verilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır.
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne veya ruh sağlığına müdahale içermemektedir.
4. Anket, ölçek (test), mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme gibi teknikler kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen araştırma niteliğinde değildir.
5. Diğer kişi ve kurumlardan temin edilen veri kullanımını (kitap, belge vs.) gerektirmektedir. Ancak bu kullanım, diğer kişi ve kurumların izin verdiği ölçüde Kişisel Bilgilerin Korunması Kanuna riayet edilerek gerçekleştirilecektir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Gönül ŞİMŞİR  
Ad-Soyad/İmza

<b>Öğrenci Bilgileri</b>	Ad-Soyad	Gönül ŞİMŞİR
	Öğrenci No	N20131829
	Enstitü Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı
	Programı	Yeni Türk Edebiyatı

**DANIŞMAN ONAYI**

UYGUNDUR.  
Doç. Dr. Koray ÜSTÜN

\* Tez **Almanca** veya **Fransızca** yazılıyor ise bu kısımda tez başlığı **Tez Yazım Dilinde** yazılmalıdır.

	<b>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ</b> <b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</b>	Doküman Kodu Form No.	FRM-YL-09
		Yayın Tarihi Date of Pub.	22.11.2023
	<b>FRM-YL-09</b> <b>Yüksek Lisans Tezi Etik Kurul Muafiyeti Formu</b> <i>Ethics Board Form for Master's Thesis</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev. Date	25.01.2024

**HACETTEPE UNIVERSITY**  
**GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES**  
**DEPARTMENT OF TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE**

Date: 11/06/2024

ThesisTitle (In English): Referentiality in Attilâ İlhan's Duvar

My thesis work with the title given above:

1. Does not perform experimentation on people or animals.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not a research conducted with qualitative or quantitative approaches that require data collection from the participants by using techniques such as survey, scale (test), interview, focus group work, observation, experiment, interview.
5. Requires the use of data (books, documents, etc.) obtained from other people and institutions. However, this use will be carried out in accordance with the Personal Information Protection Law to the extent permitted by other persons and institutions.

I hereby declare that I reviewed the Directives of Ethics Boards of Hacettepe University and in regard to these directives it is not necessary to obtain permission from any Ethics Board in order to carry out my thesis study; I accept all legal responsibilities that may arise in any infringement of the directives and that the information I have given above is correct.

I respectfully submit this for approval.

Gönül ŞİMŞİR  
Name-Surname/Signature

<b>Student Information</b>	<b>Name-Surname</b>	Gönül ŞİMŞİR
	<b>Student Number</b>	N20131829
	<b>Department</b>	Turkish Language and Literature
	<b>Programme</b>	Modern Turkish Literature

**SUPERVISOR'S APPROVAL**

APPROVED  
Doç. Dr. Koray ÜSTÜN