

Attila İlhan'ın «Claude Diye Bir Ülke»si

Claude Diye Bir Ülke

claude diye bir ülke siyah palmyelerin
değişerek her gece genç kızları öptüğü
yanlış erkekler gibi çizdiği raphal'in
şüpheli dudakları ayva tüyü
claude diye bir ülke kuşların ürküttüğü
tüylü sevişmesini yağmurlu geyiklerin
kırık mısralarının uzaktan görüldüğü
lesbos adasındaki bitmemiş şiirlerin
claude diye bir ülke mermer prensesin
ağızıyla emdiği yılanların südünü
o kadar korktuğu İbrani peygamberin
ay doğunca yaşıyan ay batınca ölü

radyoaktif etkilerle saçların birden
balmumu bir heykelin başında uzaması
rontgen yansımaları seramik gözlerinden
ellerin inadla gözlerini araması
boşlukta katılaştıran bir kadın kahkahası
akvaryum yeşili flamand resimlerinden
kaşların aynada incecik alınması
her şimşek çakışta kendiliğinden
sabâ melikesinin odalık hareminden
kudüslü bir kızın azerî ağlaması
servirü sultanın yahudi dişlerinden
çıplak ten aydınlığına işleyen sızı

claude diye bir ülke neully'de damgalanmış
fransız pullarının paris lâciverdine
kendinden başlayarak herkeste yanılmış
rüyalar işleyince eksik erkekliğine
claude diye bir ülke değişmek sebebine
bütün köprüleri bir gecede atılmış
tozlu bir melankoni sinmiş şehirlerine
sınırları dikenli tellerle kapatılmış
claude diye bir ülke hiç kimse uğramamış
okyanus diplerinden yoğun sessizliğine
dünya haritasından oyulup çıkarılmış
uluyan bir köpek bırakılmış yerine

(Belâ Çiçeği, İstanbul 1962, s. 37)

«Claude Diye Bir Ülke», A. İlhan'ın deyi-

şiyle «erkek/kadın, kadın/erkek» dünyasını
betimleyen, eş cinsellerin durumuna dikkati
çekmek isteyen bir şiiirdir.

Bu konu, edebiyatımıza ilk kez A. İlhan
tarafından getirilir. Gerçi eşcinsel şairlerimiz
vardır; eşcinsellik konusunda «duygularını,
eğilimlerini, hazlarını» dile getirmişler ama
eşcinselliği bir sorun olarak ortaya koyma-
mışlardır.

İslâmlık öncesi Türk şiirinde eşcinsellik-
ten hiç söz edilmemiş. İslâmlıkla birlikte şa-
irlerin eşcinsel eğilimlerden, eşcinsel ilişki-
lerden söz ettiklerini görüyoruz. İslâmlık, eş-
cinselliği yasakladığı gibi, Kur'an'da «eşleri-
nize arkadan yaklaşmayınız» biçiminde buy-
ruklar da vardır.

Ama bu eğilimlerin yok edilmediği de bir
gerçektir. Nitekim eşcinsel eğilimleri fren-
lemek için, müminlerin cennette bu ilişkileri
kurabilecekleri söylenmiştir. Sözelimi Yazı-
cıoğlu Mehmed (XV. yüzyıl), **Muhammedi-
ye'de:**

Göbekten yukarısı güzel oğlan
Aşağısı kız oğlan dinle ey can

.....
Gelir hem bir rivayete en edna kimseye
on bin

Şol oğlanlar verile kim gözü nergis
boyu şimşek

diyerek, eşcinsellere cennetin övgüsünü yap-
maktadır. İlk dizede oğlan-kız arası bir yara-
tık dikkati çekiyor. Ayrıca «en bayağı kişiye
on bin oğlan» vaad ederek, eşcinsellerin eği-
limlerini baskı altında tutuyor. Osmanlılar
zamanında yazılan dinî kitaplarda eşcinsel-
ler sık sık uyarılırlar. Eşrefoğlu Rumi, **Müzek-
ki'n-Nüfus'ta** «Tanrı mutlak olarak güzel ve
tüysüz oğlanlara bakmayı haram kılmıştır»
diyor. Ama dinî yönü olmayan kitaplarda eş-
cinsellikten iyi bir şeymişçesine söz edilir.
Hattâ Mercimek Ahmed'in **Kabusnâme'sinde**

«Ve yaz olacak avretlere meylet ve kışın oğlanlara, ta ki tendürüst (sağlam) olasın. Zira ki oğlan teni ıssıdır (sıcaktır), yazın iki ıssı bir yere gelince azıdır ve avret teni soğuktur, kışın iki soğuk bir yere geise teni kurudur, vesselâm» demektedir.¹

Mevlâna'nın «Mesnevi'sinde de sapıklıklardan söz ediliyordu; bu gibi hikâyelerde Mevlâna okura «öğüt» vermeyi amaçlamaktadır.

Divan edebiyatında hamamları ve buradaki «oğlan»ları anlatan kasidelere **hamma-miye** adı verilir. Bu kasidelerde oğlanların çekicilikleri, işveleri anlatıla anlatıla bitirilmir.

Divan şairleri, eşcinsel ilişkilerden hoşlandıklarını gizlemezler; bir üstünlükmişcesine anlatırlar yaptıklarını. Günümüzde olduğu gibi, bu övünge tutum, yalnız etken eşcinseller içindir. Zaten divan şairleri arasında edilgen eşcinseller bu konuları dile getirmemişlerdir.

Şairler, oğlanlarının ne kadar çekici olduklarını şiirleştirirken, dinî tabulara karşı gelmekten de çekinmemişlerdir. Sözelimi Zâti, Ahmed adındaki oğlanını Kâbe ile kıyaslamaktan çekinmez:

Kâbe-ves kalbe safa verir visali Ahmed'in
Niçin olmayayım visalinden. safalı

Ahmed'in

Divan edebiyatında oğlanlara eğilimini en «nezih» biçimde dile getiren Nedim'dir. Ama o da öbürleri gibi «erotik» şiir yazmacaktır; divan şiiri erotizme kapalıdır. Nedim ünlü şarkısında:

İzin alıp cuma namazına deyü mâderden
Bir gün uğrayalım çerh-i sitem perverden
Dolaşıp iskeleye doğru nihan yollardan
Gidelim serv-i revânım yürü Sa'd-âbâd'a

diyecek, cuma namazına gidiyorum diye anasından izin almasını istediği oğlanını gizli yollardan Sa'd-âbâd'a götürmeyi düşünecektir. Nazını «kızoğlan» nazına benzettiği on beş yaşındaki oğlanına:

Belâsın ben de bilmem kız mısın oğlan
mısın kâfir

deyip onun niteliklerini şöyle sıralayacaktır:

Şivesi nâzî edâsı handesi pek bi-bedel
Gerdeni püskürme benli gözleri gaayet
güzel

Sırma kâkül sim gerden zülf tel tel ince
bel

Gül yanaklı gülgülî kerrakeli mor hâreli

Eşcinselliği konu edinen eserlerin en «ilginci» Enderunlu Fazıl'ındır. Şair, **Hubannâme**'de, değişik ülkelerin, toplumların oğlanlarını anlatır. Bunlarda «zevk verme sanatı»nın nasıl olduğunu, en bayağı biçimde dile getirir.

Divan edebiyatı bir «erkek» edebiyatı olduğundan, sevicilik şiire konu olmamıştır. Ama sayısı çok az olan kadın şairlerin şiirlerinde «vasfeyledikleri» sevgililerin bir erkek gözüyle anlatıldıklarını düşünürsek, bu şairlerin seviciliğe eğilimli olduklarını varsayabiliriz.

Âşık edebiyatında eşcinsellik konusu yok gibidir. Bunda, âşıkların bu şiirleri, çocukların da bulunduğu kadınlı erkekli topluluklarda okuyup «mal»larını paraya çevirdiklerini düşünürsek, bu gibi eğilimlerin dışı vurulmalarının nedenini anlayabiliriz. Ama Osmanlı egemen sınıfının edebiyatı olan divan şiirinde, bu sınıfın konumu yüzünden eşcinsellik rahatça işlenebilmiştir. «Dört kadınla evlenme hakkı»ndan egemen sınıfın yararlandığı yetmiyormuşcasına İslâmîliğin «câriyelerinizin de gönlünü hoş etmeyi ihmal etmeyin» buyruğu gereğince «mal» durumunda olan kadından yeterince doymuş olan Osmanlı egemen sınıfı, tüm işretlerini erkekler arası yaptığı için, kendilerine hizmeti de bu meclislerde seçme oğlanlar sunduğundan, «yasak aşk» bunlar için çekici olacaktır. Ancak belirli ellerde bulunan divan yazmaları, okurların da birbirlerini tanımış olmalarından gelen rahatlıkla, eşcinselliği anlatan şiirlerle dolmuştur. Geniş bir kitlenin bu şiirlere —ya da şiirlerin onlara— ulaşması sözkonusu olmadığından, şair kamuoyunun baskısını da düşünmeyecektir.

Doğmakta olan burjuvazinin en kavgacı şairleri olan Tanzimatçılar, değil eşcinsel ilişkileri, «aşk» konusuna bile değinmemişlerdir. (İşçi sınıfının dünya görüşünü benimseyen ilk şairlerimiz de önceleri «aşk»ı işleme-yi erteleyecekler, öncelikle «kavgâ» şiirleri yazacaklardır). Tanzimatçıların ikinci kuşağı ve Servet-i Fünûncular «aşk»ı işlerler ama bu aşkta cinsel olan hiçbir şey yoktur (Cinsel gücünden çok söz ettiren Hâmid'in şiirlerinde bile). Sevgili «uzaktan» sevilir.

Tanzimat'tan bu yana ilk sağlıklı aşk Nâzım'ın şiirinde dile gelir. «Yanlış aşk»ı işlemek de Atilla İlhan'a düşer.

Atilla İlhan, 1949'da Paris'e gider. Amacı, Nâzım'ın hapisten kurtulması için Batı'da açılan kampanyaya katkıda bulunmaktır. Yirmi dört yaşlarında bir genç olan şair, bir yıl önce **Duvar**'ı yayımlamıştır. Türkiye'de burjuva demokrasiden eser yoktur. Sosyalizm, kulaktan dolma bilgilerle, karanlıkta el yordamıyla öğrenilmeye çalışılıyor. Atilla İlhan, bilebildiğince sosyalist sanmaktadır kendini. Daha ilkokulun üçüncü sınıfına giderken şiir yazmaktadır. Ortaokulun üçüncü sınıfındayken Nâzım'ın şiiriyle karşılaşır. Nâzım'ın şiirini seven A. İlhan, onun dünya görüşüne de bir yakınlık duyar. Lisenin birinci sınıfındayken «komünistlik» ten tutuklanır. Aile, çocuğunu kurtarmak için onun «deli» olduğunu ileri sürer. A. İlhan, bu yüzden bir süre akıl hastanesinde delillerle birlikte kalır. Bütün bunlar A. İlhan'ı çok etkileyecektir. «Bunların daha on altı yaşında iken başına gelmesi elbette dünyasını altüst eder, içine bir başkaldırma duygusu doldurur».² Küçük burjuva bir aileden gelme A. İlhan'da bütün bunlar Paris'te tanıyacağı Troçkistlere karşı bir yakınlığın doğmasına imkân hazırlayacaktır. Çünkü o, sosyalist olmayı, bilinçlenme ve sınıf ilişkilerinin dışında düşünmeye eğilimlidir. Şöyle diyor bir yazısında: «Toplumculuğun en toz pembesi bile kilit altında tutulurken 'Ben toplumcuyum' demek (...) yoksa ruhbilimsel çeşitli **complexe**'lerin dürtüklemesinden mi?»

A. İlhan'daki bu başkaldırma duygusu bugüne dek kendini sürdürecektir. O, yerleşik tüm kurumlara, yargılara, davranışlara başkaldıracak, kendi yargı ve davranışları bir «raya girince», kendine de başkaldırmaktan geri kalmayacaktır.

Şiir okumanın (ya da yazmanın) neden suç olabileceğini bir türlü anlayamayan A. İlhan, düzene karşı kinlenecek, İnönü'nün cumhurbaşkanlığı zamanında tutuklandığı, Samsun Hanı'nda işkence gördüğü için İnönü Atatürkçülüğüne düşman kesilecek, Mustafa Kemal Atatürkçülüğünü, sınıfsal bir farklılığı olmasa da İnönü Atatürkçülüğünden özenle ayıracaktır.

Paris'te ülkelerinden kaçmış anarşistle-

rin arasına düşen A. İlhan, bu kez Troçkistlerin, Bakuninistlerin, Kropotkinistlerin açısından sosyalizme bakacak, Türkiye'de öğrendiği yarım yamalak sosyalist anlayışa da başkaldıracaktır.

Atilla İlhan, ikinci Paris yolculuğunda (1951-1952) eşcinsellerin arasına düşecektir. Şair, bu kez cinsel sapıklıkların nedenleri üzerinde düşünmeye çalışır. (Sonraları yazacağı **Hangi Sol'da** sapmaları, **Hangi Seks'te** sapıkları savunacaktır A. İlhan). Özellikle Margot diye imza atan ressam erkek/kadın'ın metresi «kalçaları zengin ve kalabalık» Janine'i «tavlamak» isteyen A. İlhan, bu çevrenin etkisinde kalacak; bu kez Troçkizme Freudizm katacaktır. Şair, Margot'nun üzerindeki etkisini şöyle anlatır: «Paris yıllarında karşıma Margot gibi bir kadın ve çevresi çıkmayı, cinselliğin ve cinsel dalgalanmaların, insan yaşantısında oynadığı rolü bu kadar merakla incelemeyebilirdim. Gittikçe fikrim de kanılarım da değişti, ilk bakışta olağan dışı yaşamaların bulunduğu ortama beni iten gücün, o zamanlar 'sosyalist gerçekçi' dediğimiz edebiyat ve sanatta farketmeğe başladığım yavanlık ve tekdüzelik olduğunu fark ettim».³

Margot ve Dr. Brander gibi seviciler dostlarının uyarılarıyla Atilla İlhan «Marks'ın toplumsal ve ekonomik çözümlerleriyle Freud'un çözümlerleri arasında yeni bileşimler deneyen düşünür» Marcuse'le Reich'a yönelir. «Claude Diye Bir Ülke» bu yönelişin ürünlerinden biridir.

Şiirde adı sık sık geçen Claude, A. İlhan'ın arkadaşıdır. İstanbul'da şairin konuğu olmuştur.⁴ Nedim'deki eşcinselliğe dikkatini çekmiştir A. İlhan'ın. Şiir, Claude'un bir ülke olarak nitelenmesine dayandırılmış. Bu ülkenin ilginç özelliği, her türlü eşcinsel ilişkiyi içinde barındırmış olmasıdır.

A. İlhan, anılarında Claude'un cinsel özelliklerinden hiç söz etmemiştir ama şiire dayanarak onun hem kadınlık, hem de erkeklik nitelikleri taşıdığı söylenebilir. Hiç olmazsa şiirdeki Claude böyle yorumlamaya elverişlidir. Çünkü hem erkek, hem de kadın eşcinsellerden söz edilmiştir. Ve bir «ülke» olan Claude, bunların tümünü içinde yaşatmaktadır.

Kadının ülke olarak nitelenmesi divan şiirinde de vardır:

Hâi kâfir zûlî kâfir çeşm kâfir el-aman
Ser-be-ser iklim-i hüsnünü kâfiristan

oldu hep

beytinde de Nedim, sevgilisinin beni, saçı, gözü slyah olduğundan onu «kâfiristan» olarak nitelmiştir. Cemal Süreyya, sevgilisini anlattığı şiire «Ülke» adını verecektir. Ama «ülke»yi özgün olarak kullanan ilk kişi A. İlhan'dır.

A. İlhan, eşcinseller ülkesinin şiirsel betimini yaptıktan sonra, şiirin son iki dizesi ile ortaya koymak istediği soruna dikkati çekiyor. «Dünya haritasından oyulup çıkarılmış» dizesinin de belirttiği gibi, şair, egemen ahlâk anlayışının eşcinselliği yok sayma eğilimine karşı çıkıyor. «Yok sayma» sorunu çözemediğinden, «uluyan bir köpek» toplumu sürekli rahatsız etmekte; sorun, varlığını duyurmak istemektedir.

Egemen ahlâk anlayışı, sapıkları yeraltına inmeye zorlamıştır. Şiirin ilk iki dizesi bunu veriyor. Siyah palmiyelerin her gece değişmesi ile, gündüz ahlâk kurallarına uyanların, gece değişerek gerçek kimliklerini bulmaları anlatılıyor. A. İlhan, **Hangi Seks'te** bunların yeraltı dünyasını ayrıntılarıyla verir. Belirli yerlerde, Paris'in tüm eşcinselleri toplanıp kendi dünyalarında yaşamaktadırlar. Freud'a göre «ormanlık» kadının cinsel organını anlatır.⁵ A. İlhan, «palmiyeler» kelimesini seveci kadınların simgesi olarak kullanmıştır. Bu kadınlar, geceleri değişerek genç kızları öpmektedirler. Gündüzleri ise normal bir kadın görünümündedirler.

Şairin «palmiye»yi kullanmasının bir nedeni de kelimenin yarattığı görüntüsel değerdir. A. İlhan, şiirde görüntüye çok değer verir. Bu yüzden renkleri ya da renk çağrışımı güçlü olan adları bol kullanır. Bu anlayışın gelişmesinde Margot'nun etkisi vardır. Şairin, **ressam** Margot'yu tanımadan önce yazdığı ürünlerinde renkler belirgin değildir. Zaten şiirde geçen «Raphal, Flamand ressamı» gibi sözler, şairin Margot'yu tanıması sonucu oluşan bir etkilenmenin işaretidir. A. İlhan, renkleri değişik sözlerle niteler. «Claude Diye Bir Ülke»de «akvaryum yeşili, paris lâciverdi», başka bir şiirinde geçen «orospu maviler» ilginç örneklerdir. O, adlara ilginç sıfatlar vermeye düşkündür. Bu sıfat takımları şiirin hem görsel değerlerini artırıyor, hem de okurun imgelem gücünü zorluyor.

şüpheli dudakları ayva tüyü
tüylü sevişmesini yağmurlu geyiklerin
kırık mısraların uzakta görüldüğü
kudüs'lü bir kızın azeri ağlaması
servirü sultan'ın yahudi dişlerinden
rüyalarda işleyince eksik erkekliğine
tozlu bir melankoni sinmiş şehirlerine

örneklerinde görüldüğü gibi şair, adlara ilginç sıfatlar vererek, pitoresk bir şiire yönelmiştir. Böylece şairin betimleyici tutumu ortaya çıkar. Ama bu betimlemeler oldukça özeldir, özgündür. Betimleyiciliği şairin «kuş-kucu» yönü besliyor. Çünkü o, genellikle bir yargı belirtmez; çağrışımlarla, imgelerle okurda bir **izlenim** bırakmayı daha doğru bulur. «Claude Diye Bir Ülke»de de şair, okurda eşcinsellikle ilgili bir izlenim uyandırmayı amaçlamış, sorun karşısındaki tavrını açıkça koymamıştır. Biz, şairin tavrını, bizde bırakmak istediği izlenimden yola çıkarak ortaya koyabiliriz. Bu tutum, şairi varılacak yargıların sorumluluğundan kaçmaya götürebilecek bir esnekliği de bağrında taşımaktadır.

Şair, erkeklerdeki eşcinselliği Raphael'le vurguluyor. Raphael'in resimlerindeki «yanlış erkekler», ressamdaki eşcinselliğin sanatına yansıdığına işareti olarak belirtilmiştir. Oğlanlara düşkün bir Raphael'in erkeklerinde büyük yerine «ayva tüyü» bulunması, ressamın cinsel hayatının bir sonucudur.

claude diye bir ülke kuşların ürküttüğü
tüylü sevişmesini yağmurlu geyiklerin
dizeleri, II. Yeni'nin izlerini taşıyor. Atilla İlhan, **Mavi** hareketi ile, şiirden imgeyi kovan I. Yeni'ye karşı haklı bir savaş açmıştır. Ona göre içlemci bir şiir görüşünün temel ögesi imgedir.⁶ Bu anlayışın, «dünyayı dönüştürmek» isteyen bir dünya görüşüne ters düştüğü açıktır. «Temel öge» olarak imgeyi ele alan bir şiir, olsa olsa duyarlıkları dönüştürür! Zaten yukarıdaki dizeler Freudist bir anlayışı yansıtır. Freud, «Kürkün, fetiş olarak kullanılması **mons veneris**'in (Venüs Dağı) tüylü oluşunda aranmalıdır.»⁷ diyor. Burada «tüylü» olmanın yarattığı cinsel çağrışıma yaslanıyor A. İlhan. Ayrıca «yağmurlu» sıfatı da Freud'a dayanılarak kullanılmış. Freud'a göre su (bu şiirde yağmur) anne rahmindeki su'dur.⁸ «Yağmurlu geyikler» de eşcinsellerin sevişmelerinin imgesel anlatımıdır. Şair, sevişenleri kuşların (egemen ahlâk anlayışını taşıyan insan-

Birikim 35/50

lar) ürküttüğünü okura hatırlatıyor. Ürkek olarak bilinen kuşların ürkütme işini yapmaları şairin yerleşik yargılara karşı çıkma eğiliminden kaynaklanıyor. Bu simge yoluyla şair okurda egemen ahlâk anlayışının kolayca yıkılabileceği «izlenim»i yaratmak istemektedir.

Şiirde geçen Lesbos adasıyla, şair, adını anmadan Sappho'yu anıştırıyor. Sappho, M.Ö. VII. ve VI. yüzyılda yaşamış, adı geçen adada genç kızların eğitimini yöneten, lirik şiirler yazan, evli, çocuk sahibi bir kadındır. Yetiştirdiği genç kızlarla yanlış aşk yaşamıştır. A. İlhan, Sappho'dan sonra Sabâ melikesi Belkıs'ı anıştırıyor. Belkıs, bir efsane kahramanıdır. Efsaneye göre, evli olmayan Belkıs'ın sarayında yalnız kadınlar bulunmaktadır. Atilla İlhan, Sabâ melikesinin odalık hareminden Kudüslü bir kızdan söz ederek Belkıs'ın seviciliğini işaret ediyor. Şiirde adı geçen Servirü Sultan da sevicidir. Osmanlı padişahlarının haremeleri, genellikle Türk olmayan kadınlardan oluşuyordu. Haremdeki kadınlar, erkeksizlikten doğal olarak seviciliğe yöneliyorlardı. Servirü sadıstır. Freud'un tanımıyla «sadzim, cinsel içgüdüde bulunan saldırganlığın gereğinden fazla gelişmesi, bağımsızlaşması, ön plana geçmesi»dir. (Atilla İlhan'ın «biyopsel diyalektik» diye adlandırdığı şey, genellikle Freud terminolojisi ile açıklanır.) Servirü'nün olması gereken «Yahudi» sıfatını şairin «dişler»e vermesi, onun sık sık başvurduğu bir yöntemdir. Bu yöntem II. Yenicilerde de sık raslanır.

claude diye bir ülke mermer prensesin
ağızyla emdiği yılanların südünü
dizelerinde yine Freudist anlayış vardır. Freud'e göre «erkek cinsiyet sembolleri balık ve yılan. Yılan en meşhur semboldür.» Burada değişik bir sapıklıkla karşı karşıyayız: Dudak ve ağız mukozasının cinsel kullanılışı.

Kadına «mermer» sıfatının verilmesinin nedeni her ne kadar onun beyaz ve pürüzsüz vücudunu duyumsatmaksa da, bu sıfat, canlılık niteliğini yok ettiğinden, şiirin kurgusal olması durumunu ortaya çıkarıyor.

Şiirin ikinci kıtasında A. İlhan'ın radyoaktif etkilerden söz etmesi, şiirin bütünlüğü ile ilgisi olmayan bir doldurmadır. Radyoaktif etkiler XX. yüzyılın konusudur. Bu etkilerin cinsel sapmalarla ilgisi olamaz. Çünkü şiir, ilk çağlardan günümüze dek süregelen (Sappho,

Belkıs, Raphael, Servirü, Claude) bir sorunu işliyor. Olgu, XX. yüzyıla özgü olmadığı için, bunu şairin abartma merakına bağlayabiliriz sadece. «Balmumu bir heykelin başında saçların birden uzaması» da şairin imgeye ve abartmaya düşkünlüğünden kaynaklanıyor. A. İlhan'ın kaynaklandığı şairlerden Nedim de:

Âkibet gönlüm esir ettin o gisularla sen
Hey ne câdûsun ki âteş bağladın mûlarla
sen

beytinin ortaya koyduğu gibi, sevgilisinin kıl-larla ateşi bağladığını belirterek, Doğu'ya özgü bir abartmaya başvuruyor.

İkinci kıtanın ilk altı dizesi, yukarıda belirttiğimiz nedenlerle, şiirin bütünlüğünü bozmaktadır.

Aynada kaşlarını incecik alan kişinin bir kadın olduğunu, kahkaha kelimesinin tamlayanından anlıyoruz. Tamlayan yüzünden onu, kadınlığa özenen bir erkek olarak yorumlayamayız. Şairin, kaşların incecik alınmasını içten, **kendiliğinden** gelen bir dürtüye bağlaması, kişiyi toplumdan ve çağından soyutlamasına dayanıyor. (Kaşların incecik, kalın alınması, ya da Ortaçağdaki gibi tümünden yolunması, egemen sınıfların yarattıkları «moda»ya bağlıdır.)

Şiirin ikinci kıtasında geçen Neuilly, Paris dolaylarında bir kasabanın adıdır. Şair bu kasabada otururken, İstanbul doğumlu Claude ile tanışır.

Atilla İlhan, özellikle **Duvar**'dan sonraki şiirlerinin çoğunda çıkış noktasını bireysel yaşantısından kaynaklandırmıştır. Özellikle Paris'e gidişinden sonraki şiirlerini anlamak için, şairin hayatını ayrıntılarıyla bilmek gerekir. Bu yüzden olsa gerek, kitaplarının yeni basımlarında şair, okura «Meraklısı İçin Notlar» başlığı altında ipuçları vermek zorunda kalmıştır. A. İlhan, Notlar'da şiirlerini hangi olay üzerine yazdığını, dizelerin altında neler yattığını, şiirlerde geçen özel adların kimlerden kaynaklandığını açıklıyor. Böyle kullanılmış özel adların şiire düşman olduğu bir gerçektir. Şiirin özüne inebilmek için okuru bir sürü kişiyi özellikleriyle tanımak durumunda bırakan tutum, zorunlu olarak Notlar'ı doğurmuştur. Gerçi Nâzım'da da bolca özel adlara raslanır. Ama bu adlar topluma mal olmuş kişilerin adlarıdır. Ya da o kişileri şiirde tanı-rız ama kim olduklarını bilmesek de şiiri kav-

Birikim 35/51

rar, özüne inebiliriz. Burada Nâzım'ın birey-selden toplumsala açılma yönteminin tutarlı-lığıyla karşılaşıyoruz. Oysa A. İlhan'ın yön-teminde bu tutarlılık yoktur.

A. İlhan'ın Paris yolculuklarından sonraki şiirlerinde «ben» ağır basar. Artık şiirleri i. tekil kişiyi anlatır. Gerçi **Yasak Sevişmek**'ten sonraki (1968) şiirlerde «ben»in azalması gi-bi bir durum görünür de vardır. Fakat şair, bu kez A. İlhan yerine başkalarını «ben» ola-rak öne sürer. Sonuçta yine «ben»ci bir şiirle karşılaşmış oluruz. Hattâ bu bencillik A. İlhan'ın düzyazılarında narsist, nitelikler gösterir. Bu yönüyle A. İlhan, sağın Necip Fazıl'ına benzer.

Üçüncü kitada geçen «eksik erkek» tam-laması, edilgen bir eşcinsel erkeği anlatıyor. Bu eşcinselin yanılması, libidosunun yanlış bir yöneliş içinde olmasından ileri geliyor. Böyle-ce, oluşan değişme, onun «İbrani peygamber»in ahlâk anlayışı ile arasındaki köprüleri yıkmasının nedeni oluyor.

«Şehirlerine» kelimesine III. çoğul kişi iyelik zamirinin ulanması, burada cinsel sapık-lığın her türüne raslandığını anlatmak içindir. «Tozlu melankoni» sözleri de bu kişilerin için-de bir kırıklığın bulunduğunu (aldıkları ahlâki eğitim bu durumu yaratıyor) işaret ediyor. Sı-nırların dikenli tellerle kapatılmış oluşu da, bu sapıkların toplum arasındaki kopukluğu vur-gulamak içindir.

Son iki dize, şiirin en güçlü imgesini taşıyor içinde. Şair de asıl söylemek istediği-ni bu iki dizeye koymuştur.

Analizin de ortaya koyduğu gibi, «Claude Diye Bir Ülke» bir **genel bakış** niteliğindedir. Şiirde birey de yoktur, toplum da. Şiiri sakat-layan en önemli nokta soruna Freudist açı-dan yaklaşmak olmuştur. Çünkü anlatılan sapıklar, toplumun içindeki birey olarak veril-memişler, toplumdan soyutlanmış bir biçim-de sunulmuşlardır. Bu nedenle şiir başarısız-dır. Oysa A. İlhan, sevici Margot'yu, aynı bakış açısıyla anlatırken, onu birey olarak su-nabildiği için daha başarılıdır:

margonun yanlışlığı kadınlığında
aynalar aldanır onu kim aldatsın
kendini sevmesi hoyrat çapkınlığında
en yoğun noktası yanlışlığının
erkeğim sandığı her anda kadın
sırılsıklam erkek her kadın anında

iki ucu cehennem her yaşantısının
iblis bıçağını biliyor ortasında¹¹

Buradaki başarı, hem betimlemenin bir bireyde yoğunlaşmasından, hem de söyleyiş-te ve imgelerde rahatlığın yakalanmasından doğuyor.

A. İlhan, «Claude Diye Bir Ülke» de iş-lediği konuyu, daha sonra birçok şiirinde dile getirecektir. Bu sorunla ilgili düşünceleri-ni çeşitli yazılarında ve özellikle **Hangi Seks**'te anlatır. Denilebilir ki Wilhelm Reich, Herbert Marcuse, Erich Fromm v.b., Marksizme Freudizm katarlarken, A. İlhan, Freudizme Marksizm yatar.

Atilâ İlhan bu noktaya nasıl gelmiştir?

A. İlhan, yirmi bir yaşındayken, Esat Adil'in 1946'da kurduğu Türkiye Sosyalist Parti-si'nin yayın organı **Gerçek** gazetesi ve **Gün** dergisinde çalıştı. TSP, genellikle TKP'sine muhalif olan eski solcuların yer aldığı bir par-tiydi. Programında «**millî beraberliğin** siyasî ve iktisadî tam bir hürriyet ve bağımsızlıkla devamını sağlamak»¹² amacını ortaya koyan TSP'sindeki bu sağ sapmayı A. İlhan, 10.11. 1966 tarihli bir yazısında «**Türkiye Sosyalist Partisi** ve sorumluları, (...) **hiçbir diktatör-lük niyetleri olmadığını**, hiçbir arka niyetleri-nin bulunmadığını **Türk adaletine** 'tescil' et-tirmişlerdir.»¹³ sözleriyle olumlar.

Bu dönemin şiirleri **Duvar**'da (1948) top-lanmıştır. **Duvar**'daki şiirler, Köroğlu, Dada-loğlu, Pir Sultan Abdal gibi saz şairlerinin de-yişine yaslanan «hürriyetin, halkın ve demok-rasinin şarkılarını söylemeğe» çalışan, hü-manist öğeler taşıyan, anti-faşist şiirlerdir. Cumhuriyetin ideolojisinde yer alan «halkçı-lık» ilkesi, sanatçıların halk şairlerine yaslan-malarını gerektirmişti. Burjuva şairleri, halk şiirinin ölçüsünü ve biçimini kullanırken, top-lumcu ve sosyalist şairler, Nâzım'ın biçimi parçalamasından etkilenerek, halk şiirinin biçimine fazla önem vermediler ama deyişine, edasına, gereçlerine sık sık başvurdular. A. İlhan da **Duvar**'daki şiirlerinde «geniş soluk-lu bir koçaklama şiiri tutturmak istiyordu.» Böylece «millî sesi bulmuş olacak»tı:

nihayet bu derde düçar olduk
derdimiz dağlardan yücedir
devası bulunmaz tarifi müşkül dedik
bir ağıt yakmak diledik

Birikim 35/52

sorup sual edilmeden
canına kıyılan insan oğluna
(**Duvar**, s. 50)

O zamanların toplumcu ve sosyalist şairlerdeki halk deyişine özenme, aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi, türkülerden dizeler (kimi zaman bir iki kelime deyişimiyle) alma-ya dek varır:

adana'nın yolları taştan yola çıkıp maraş'
tan
ezanla birlikte vardık bir akşam urfa'ya
bursa'nın ya bursa'nın ufak tefek taşları
(**Duvar**, s. 65)

A. İlhan, Paris'te Troçkist olur.¹⁴ Bu ara-da sakalını Troçki gibi kestirir.¹⁵ Bu troçkist özellikler onda uzun zaman sürer. Ve hiçbir şiirinde Lenin'in adı geçmediği halde (ki Lenin'i bir komitacı olarak görür A. İlhan) Troçki'ye şiirlerinde üç kez yer verir:

bir de gözlük vardır sürgünde bir gözlük
meksika'da
troçki mi ne sonradan çekiçle kırılacak
(**Tutuklunun Günlüğü**, s. 15)
o yağmur çaydanlığında fıkırdar sa
majeste viyana
bir yalnız troçkiy'dir emperyal camlara
dayamış alnını
(**Tutuklunun Günlüğü** s. 107)

gözlüğünü takar takmaz o kumsal
troçkiy'nin büyükada'da yalınayak
dolaştığı
sönmüş bir yanardağ gibi
üzgün
bir elinde balık oltası
ötekinde tabancası var
çünkü devriminden sürgün
(**Böyle Bir Sevmek**, s. 84)

Son dizedeki «devriminden» kelimesin-deki III. tekil kişi iyelik zamiri ilginçtir. Bu za-mirle Devrim, işçi sınıfının olmaktan çıkıp Troçki'ye mal edilmiş oluyor. Bir tartışmasını şöyle özetliyor A. İlhan: «Entellektüel kapasite-si, devrimci kuruluşu ve liderlik yetenekleri yönünden, Troçkiy'in, mutlaka Vladimir İlyiç'in yerine geçmesi gerektiğini ileriye sürüp Sta-lin'le acı bir karşılaştırmasını yaparak Radicef'i adetâ teslim alıyorum.»¹⁶ (Lenin, Stalin v.b. kişilerin tanındıkları adla değil de resmî ad-larıyla anması, şairin entellektüellik tutkusuna verilmelidir.)

A. İlhan'ı Troçkist yapan etkenlerden biri de serüvene düşkün oluştur:

«Beni **Duvar**'a aşk şiirlerini de aldığım için mi kinamışlardı, **inadına** aşk şiirleri yazıyordum. Yolculuk şiirleri sanatçının toplumsal uğraştan kaçması diye mi yorumlanmaktaydı, **inadına** yolculuk şiirleri yazıyordum. Aslına bakılırsa çocukluğumdan bu yana ufkun arkasını görmek en müthiş tutkumdu benim. Daha bacak kadar bir oğlanken, Bremen'de, Hamburg'da, ne bileyim, Liverpool ya da Brest'te, kendimi bıçkın gemiciler, liman orospuları ve yolculuk insanları arasın-da tasarlar, bundan şimdi bile kolay kolay anlatamayacağım gizli zevkler du-yardım.»¹⁷

(Yukarıdaki «inadına» kelimeleri, daha önce A. İlhan'ın tepkiselliğiyle ilgili yargımızı destekliyor. Ayrıca «ufukların arkasını gör-mek tutkusu» ile Yahya Kemal'in «ufukları aşmak iştiağı» arkasındaki paralellige dik-kat etmek gerek. Yahya Kemal bu duyguyu atalarından «tevarüs» ettiğini vurgular.) Kü-çüklüğünde okuduğu serüven kitapları A. İlhan'ın şiirlerine yansiyacaktır. «Büyük Yolların Haydudu» şiirinde kendini şöyle anlatır:

işte sınırsız lejyoner sakalları içinde
margot'un sigarillosuna ateş tutuyor
tersine dönük gözkapakları uykusuzluktan
.....
margot'un paletinden bir siyah götürecek
kusuk siyah
kendine geceler boyamak için İzmir'de
İstanbul'da
nasıl yapıyor bilmiyorum bir türlü aklım
almıyor
beyoğlu'ndan st. placide'e çıkıyor
basmâne'den passy'e¹⁸

Yine **Ben Sana Mecburum**'daki «İstanbul Ağrısı», «Yorgun Serüvenci», «Telsizci Ham-di», «Tansion á Smyrne» v.b. şiirler, şairin serüvenciliğini dile getiriyor. Bu şiirleri yazdığı dönemdeki durumunu şöyle açıklıyor şair: «Zaten hayatımın o döneminde 'başka yerlerde olmayı' bir yaşama biçimi haline getirmiştim. O başka yerlerde de, yerleşik ve düzenli hayatlar değil, oteller, garlar, gece kulüpleri, v.s. arasında mekik dokuyan çarpıntılı yaşantılar düşünüyordum.»¹⁹ Bu serüvencilik merakına gerekçeyi «serüven

Birikim 35/53

tutkusu (...) ilk bakışta sanıldığı gibi bir serüven kişisel çıkara bağlı, ya da geniş ölçüde yanlış bir hayalperestliğin sonucu değildir, ozan, çok küçük yaşından başlayarak karıştığı toplumculuk uğraşının giderek kişisel yaşantısını temelinden etkileyen bir serüvene dönüşmesi yüzünden bu içeriğe ulaşmıştı.» biçiminde verirse de, asıl neden, o zamanlar toplumculara yapılan baskılar sonucu, şairin «kaçış mekanizması»na sığınmasıdır.

A. İlhan, askerliğini Erzincan'da yapar. Bu dönemde önemli bir değişim olur A. İlhan'da. «Toplumun küçük burjuva kesiminde yer alan kimi radikalın, asker ve sivil bürokrasinin ideolojisi»²⁰ olan Kemalizm'e yaklaşan şair, birçok küçük burjuva gibi, bu ideolojiye olmadık misyonlar yükleyecektir. «Türk toplumcu sanatının eninde sonunda Atatürk ilkelelerine bağlı ve yerli bir bileşimle»²¹ yapılabileceğine inanan A. İlhan, 12 Mart döneminin 11'lerini diktatörlükle suçlayıp «ordunun demokrasiyi korumakta kararlı»²² oluşunu alkışlar!*

Şair, «Mustafa Kemal'in Sofrası»nda:
akşama yarın akşama gelin
işte gelin hepinizi bekliyorum
siz de gelin pamuk halkı bütün milleti
hemen öyle gelin yabancı mıyız
ağrı çobanları sizi de beklerim
raman sen de gel çocuklarını da getir
sofrada şenlik olsun içim açılsın
siz olmadınız mı yalnızım yadıyıyım
yabancıyıyım
siz yok musunuz varlığım ne kelime
yarın akşama gelin
ama mutlaka gelin
buğday konuşacağız

(Ben Sana Mecburum, s. 87)

diyerek, halkı **Mustafa Kemal önderliğinde** «II. Kuvay-ı Milliye»ye çağırır. Bu görün **Yön** çizgisi ile çıkarılır. A. İlhan'a göre «Yön dergi-

* «Toplumculuk» 1960 sonrası, «sosyalizm» sözü yasallaşana kadar kullanılan bir kelimeydi. A. İlhan, bu kelimeyi, «sosyalist» anlamında kullanır. Bu kelime, edebiyat alanında, bireycinin karşılığı olarak, «toplum sorunlarına eğilmiş» anlamında kullanılmalıdır. Sözgelimi Ahmet Haşim de, Mehmet Akif de işçi sınıfının dünya görüşüne karşıdır ama A. Haşim, burjuva dünya görüşü açısından da olsa toplum sorunlarına eğilmediğinden bireyci, Akif toplumcudur.

si, siyasal tutumunda (...) geçerli ve sağlamdır.»²³ «Kuvay-ı Milliye bu halkı harekete geçirebildiği için başarılı olmuştur.»²⁴ yargısını ileri süren A. İlhan, İstiklâl Mahkemeleri ile halkın, **kimler adına, ne adına** harekete geçirildiğini gözardı eder. Oysa adı geçen hareketin yöneticileri, işçi sınıfı partisinin önderlerini katlettirmişler, partiyi kapatmışlar, güdümlerinde olmayan milis kuvvetlerini imha etmişler, 12 saatlik iş-günü ile işçiyi alabildiğine sömürüp burjuva yetiştirmeye kalkmışlar, emperyalizme karşı çıkan herkesi cezaevlerine kapatıp sömürücülere dikensiz gül bahçesi hazırlamışlardır.

Kemalist ideoloji, A. İlhan'daki milliyetçilik duygusunu daha da geliştirmiş, Fransa'da milliyetçileri **Hangi Batı'da** örnek gösterip «Onlar böyle yapıyorlar, biz niye yapmayalım» diyerek okura «milliyetçilik» öğütlemiştir: emperyalizme karşı süngü benim adım mustafa kemal'den bu yana mehmed sıradağlarıyım

.....
özgür bir sosyalizme doğru her adım benim adım
nazım hikmet'ten bu yanq mehmed sıradağlarıyım²⁵

Yukarıdaki dizelerde geçen iki adın yan yana nasıl düşünüldüğünü ister istemez sormak gerekir: Nâzım Hikmet, Mustafa Kemal zamanında cezaevlerinde kaç yıl yattı?

kıvılcımlar tutuşuyor onuncu yıl marşından

dizesi de A. İlhan'ın sınıf anahtarını elden nasıl kaçırdığının bir işaretidir. (Onuncu Yıl Marşı'nın en ünlü yanı ise **sınıfsız** bir toplum olduğumuz gerçeğini(!) açıklamasıdır.) Şair'in sosyalizme «özgür» sıfatı eklemesi de ilginçtir. A.B.D.'nde «seviciilerin birbirleriyle evlenme hakkı için mücadele eden kadın örgütlerine hoşgörüyle bakılıyor» diye bu ülkedeki özgürlükçülüğü kutsayan A. İlhan, faşizmle sosyalizmi karşılaştırıp «bürokrat ve totaliter sosyalizm uygulamalarının verdiği görüntünün, hiç değilse, toplumsal iç yaşantı bakımından bundan (faşizmden) aşağı kalır yeri var mıdır?» diye sorar ve «özgürlükçü bir toplumculuktan, demokrasiden yanayım.» deyip sosyal demokrat bir çizgiye girer.²⁶ Nitekim ona göre Soljenitsin gibi bir burjuva oyuncuğu «büyük sosyalist çilekeş»tir.²⁷

A. İlhan, toplumu, sınıfların egemenliği açısından değerlendirmez. Onun ölçülerinden biri de «endüstri toplumu»dur. Oysa kapitalist toplum da, sosyalist toplum da «endüstri toplumu»dur ama bu iki toplum arasında hiçbir benzerlik ve yakınlık yoktur.

A. İlhan'ı sosyalizmin dışında tutan en büyük etmen, işçi sınıfına inanmayışıdır. Batı'da burjuvazinin geliştirdiği «sömürüye ortak işçi sınıfı» teorisine(!) A. İlhan da inanır. **Hangi Sol'da** (s. 138) işçi sınıfımızı «pısırık» olarak niteler. Oysa kitap, 16 Haziran olaylarından altı ay sonra yayımlanmıştır.

Milliyetçiliği, A. İlhan'ın şiirine sık sık yansır:

ve uzaktan uzağa bizans çakalları
iç asya'dan daha oymaklar gelir
uçarı bir yürek kadar aydınlıktırlar²⁸
usul usul karanlıkta kürtçe konuşular
ağaç suratlı iki adam²⁹

Atilâ İlhan'a göre Türkler «aydınlık», Bizanslılar «çakal», Kürtler «ağaç suratlı»dır.

Bu milliyetçilik, şairin, oluşturmak istediği «ulusal bireşim»de de kendini gösterir. A. İlhan, burjuva kozmopolitliğine, işçi sınıfı enternasyonalizmiyle değil de, burjuva milliyetçiliğiyle karşı çıkar. Bir yanlışın karşısına başka bir yanlış konmuş olur böylece.

Edebiyatta **millilik**, bizde Tanzimat'tan sonra gündeme gelir. Hececi akım, Osmanlı'nın kullandığı biçime karşı çıkıp âşık edebiyatının ölçüsünü ve birimini kullanır. Bu, onlarca Ziya Gökalp'ın «halka doğru» ilkesinin edebiyata yansımalarıdır. Sözgelimi Faruk Nafiz Çamlıbel, «Bizim Memleket»te:

Başı boş kırlara salar tayını,
Elinden düşürmez okla yayını,
Ellere bırakır aslan payını,
Memleket yolunda kurban olurlar!

deyip aslan payını ellere bırakan (egemen sınıfa bırakan, demek istiyor) halkı kutsal! Dörtlük ve hece «hakka doğru» gitmenin yolu olmuş olur. Elbette bu tutum şiirin yolunu tıkayacaktır. Âşık edebiyatının feodal «kalıpları» içine burjuva ideolojisi yerleşince, şiir yerine bir hilkat garibesi doğar. (Aynı garabet, çalıp söyleyen devrimci «ozan»larda da görülüyor.)

Devlet güdümünde limonlukta yetiştirilen burjuvazi, altı yüzyıllık Osmanlı kültür birikimini (ki bunu Selçuklulara kadar uzatmak

daha doğru olur) alt edecek bir kültür oluşturamayınca, «devrim»lerle Osmanlıyla arasındaki tüm bağları koparır. Osmanlı aradan kalkar, Hunlar, İskitler, Etiler, Sümerler, Gök-türkler devreye sokulur.

Bu arada Yahya Kemal, «mektepten memlekete» kuralı uyarınca, bir istisna olarak, öbür burjuva şairlerinin dışında bir bireşime dayanır ve Osmanlı şiirine yaslanır. Öbürlerine göre de şiire daha çok yaklaşmış olur.

Toplumcu şairler, uzun yıllar halk şiiri geleneğine yaslanırlar. Özellikle «halkçı» şairler âşık edebiyatının biçimini bırakıp bu edebiyatın sesine, motiflerine yaslanırlar. Bunların içinde en başarılısı da Cahit Külebi olacaktır.

Sosyalist şairlerden Enver Gökçe, Ahmet Arif gibileri, âşık şiirinin sesine, edasına yaslanırlar. Özellikle devlete başkaldıran âşikların şiirlerindeki öfkeyi yakalayıp sağlam ürünler verirler.

Nâzım Hikmet şiirine uygulanan yasak, şiirimiz için Nâzım'ın getirdiği sağlam, tutarlı sentezin gözlerden kaçmasına neden olur. 1960 sonrası sosyalist harekette nicel ve nitel gelişme bu kez şiirimizi kitlelerle bağı konusunu gündeme getirir. II. Yeni akımın dar bir küçük burjuva dışına çıkamayışından dolayı —istese de çıkamazdı— politize olmuş geniş kitlelerin şiir arayışları için yeni yollar aranır. Nâzım Hikmet şiirinin yasak zincirini kırmasıyla, kitlelerin aradığı şiir, sahibini bulmuş olur. Bu arada Ahmet Arif'in şiirleri de dergi sayfalarından gün ışığına çıkar. 1968'de yayımlanan kitap, 1977'de 14. baskıyı yapar. Bu da şairlerimizi, kitleyle diyalog sorununu tartışmaya yöneltir. Bu ortamda **gelenek** gündeme gelecektir.

A. İlhan'ı da «ulusal bireşim» konusunda deneylere sokan bu koşullardır. A. İlhan, gerçek sahibi kitleleri bulan Nâzım Hikmet şiirindeki sentezi yorumlar. Gerçi 1953'te **Yeni Ufuklar'da** şöyle yazmıştır:

«...yeni kuşak öncülerin taklitçisi olmayacaktır. Batılı herhangi bir sanatçının da taklitçisi olmayacaktır. Her şeyden evvel milli ve Türk olacaktır. Memleketçi ve milliyetçi olacaktır. Fakat aynı zamanda bütün batı sanat ve kültürünün şanlı geleneğini, aynı zamanda bütüncü-islâm-Türk sanat ve kültür-

rünün şanlı geleneğini iyice içine sindirmiş, eline uyar ve batılı metodların anahtarını almış olacaktır.»

Alıntının da ortaya koyduğu gibi A. İlhan «milli ve Türk» bir şiirin peşindedir. Hem Doğu, hem Batı kültürünü özümseyecek, İttihatçıların çok kullandığı «uygar ve Batılı metod»u kullanmak isteyecektir.

Şüphesiz, «uygar ve Batılı» bir metod yoktur. Bugün ya burjuva yöntemi kullanılır ya da diyalektik maddeci yöntem.

Burada, A. İlhan'ı Marksist anlayıştan ayıran önemli nokta «gelenek»e hiçbir eleştiriye ve elemeye yer vermeden sahip çıkmasıdır. Marksist anlayış, ister Doğulu, ister Batılı olsun, insanlığın yarattığı kültürün yalnızca **olumlu** öğelerine sahip çıkar. Çünkü kültürü ve kültür geleneğini, sınıflar-üstü, ya da sınıflar-dışı olarak göremeyiz:

«Her milli kültürde, pek az da gelişmiş olsa, halkçı sosyalist bir takım kültür unsurları vardır. Çünkü her millette emekçi ve sömürülen kitle vardır. Bunların yaşama şartları mutlaka halkçı ve sosyalist bir ideoloji doğuracaktır. Ama her millette bir burjuva kültürü (ve, çoğu zaman, gerici ve papaz taraftarı bir kültür) de vardır; bu kültür yalnız 'unsurlar' şeklinde değil, **hâkim** kültür şeklinde yaşar. İşte onun için, 'millî kültür' genellikle toprak sahiplerinin, papazların, burjuvazinin kültürüdür.»

«...biz her milli kültürden **yalnız** halkçı ve sosyalist unsurları almış, her milletin burjuva kültürüne milliyetine karşılık olarak **hiç kısmadan** ve **yalnız** bu unsurları almış oluyoruz.»³⁰

Lenin'in işaret etmiş olduğu seçmeyi A. İlhan yapmaz. Doğu'nun ve Batı'nın şiir biçimlerini çok serbestçe alır. Ama bu şiirlerin içeriklerinin işçi sınıfından yanılığı tartışma götürür. Sözelimi, A. İlhan, «mirî mal» divan şiirine yaslanma gerekçesini ileri sürerken şöyle der:

«Türk petrolü ya da Türk boraksı için ulusal mücadelelere gönüllü olanların, Türk sanat musukisi ya da Divan şiiri için yukarıdan konuşması düpedüz patolojik bir klinik olgusu sayılmak gerekir. Zira bu topraktan fıskıran petrol ne kadar bizimsen, bu topraktan yüzyıllar boyunca üre-

tilmiş olan şiir, beste, fikir ve nakış da o kadar bizimdir: nasıl petrolü çağdaş kılabilmek için türlü işlemde geçirmek gerekiyorsa, ötekileri de türlü işlemlerden geçirip çağdaşlaştırmak bize düşer.»³¹

Aslında A. İlhan, Türkiye petrolü ile Türkiye kültürünü eşlerken yanlışla düşmüş oluyor. Petrolü emperyalistten alıp emekçilerin yararına kullanmak olası. Petrolün kendisi değil, kullanma alanı ve amacı değişiyor. Oysa kültür, olduğu gibi değil, değiştirilerek başka alanda ve amaçta kullanılabilir. Burjuvazinin kullandığı **uçanın kendisi değişmeden** emekçilerin yararına kullanılırken, burjuvazinin kültürü değiştirilmeden kullanılamaz. Kültürü «türlü işlemlerden geçirmek» de, eğer sınıf anahtarı kullanılmazsa, davul zurna ile «şehnaz faslı» çalma durumunu çıkarır ortaya. Şimdi Divan edebiyatının muhammes-i müzdevic nazım biçiminden hareket ederek A. İlhan'ın yazdığı «Mahûr»un ilk kıtasına bakalım:

şenlik dağıldı bir acı yel kaldı bahçede yalnız
o mahrûr beste çalar müjgân'la ben ağlaşırız
gitti dostlar şölen bitti ne eski heyecan ne hız
yalnız kederli yalnızlığımızda sıralı sırasız
o mahûr beste çalar müjgân'la ben ağlaşırız³²

Dize sayısı, uyaklar, şairin muhammesi örneksediğini gösteriyor. Ama ölçü yok. İçerik ise «türlü işlemlerden geçirilip çağdaşlaştırılmış»mamış. Şair ve sevgilisi, o mahûr bestenin dağılmış şenliği hatırlatması yüzünden ağlaşmaktadırlar. Burada A. İlhan, biçimin tuzağına düşmüş; eski bir biçimi kullanırken, eski içerikten kendisini sıyıraramamıştır. Oysa daha önceki bir şiirinde, sonradan deniyeceği yolun bir çıkmaz olduğunu çok iyi bir biçimde dile getirir:

Olmuyur neyleyim
olmuyur velinimetim efendim
olmuyor yirminci asırda
tarz-ı kadim üzre gazeller söylemek
beşiktaş'a yakın hânesi yerle yeksan oldu
nedim'in

bâki o enis-i dilden
bir yahya kemal kaldı hâl-ü hâzırda
ayıptır efendim iç bade güzel sev demek

var ise akl-ı şuurun
ayıptır bu zamanda yar, deyip yâr işitmek
kıvılcım kaymalı
insanlarım dedikçe şair kaleminden
zaten ömrümüz rüzgârlı sular gibi dalgalı
kimseler başalamaz medar-ı maişet
derdinden

kim okur kim dinler siham-ı kazayı?³³

Daha sonraları, «hânesi yerle yeksan olan Nedim'i Nâzım Hikmet'le buluşturur A. İlhan: gördün sessizce buluştuğunu nâzım'la nedim'in

lâcivert ıssızlığında yıldızlı bir serviliğin
birinin elinde vâridat'ı simavnalı
bedreddin'in

birinin ağzında gül elinde mey kâsesi vardı³⁴

«o mahûr beste çalar müjgân'la ben ağlaşırız» dizesinin altına imza atan A. İlhan, II. Dünya Savaşı'nın en karanlık günlerinde:

Sevgilim,
bu ayak sesleri, bu katliâmda
hürriyetimi, ekmeğimi ve seni kaybettiğim
oldu,
fakat açlığın, karanlığın ve çığlıkların
içinden
güneşli elleriyle kapımızı çalacak olan
gelecek günlere güvenimi kaybetmedim
hiçbir zaman...

dizelerini yazan Nâzım Hikmet'in bilimsel iyimserliğini yanlış yorumlayarak şöyle der: «iyimser geçinenlerin iyimserliği de kof, göstermelik. Nâzım'da bile böyledir bu.»³⁵

Aslında Nedim ile Nâzım'ı buluşturması, A. İlhan'ın Nâzım'ın oluşturduğu sentezi anlamayışından dolayıdır: «Nâzım, özellikle cezaevine girdikten sonra, Divan edebiyatından, hattâ İslâm edebiyatının öteki büyüklerinden de yararlanan ulusal bir bileşim şiirine yönelmişti, —diyor A. İlhan— biz de bunu biliyor, ona göre çalışıyorduk.»³⁶

Nâzım Hikmet, divan edebiyatından, İslâm edebiyatının öteki büyüklerinden yararlanmıştır, yararlanması da gerekirdi. Ama Nâzım'ın bu **ham malzemeyi** kullanımı ile A. İlhan'ın kullanımı arasında çok büyük ayırım vardır.

Nedim'in:

Bir elinde gül bir elde câm geldin sâkiya dizesini, Yahya Kemal:

Bir kanlı gül ağzında ve mey kâsesi elde biçiminde kullanır. A. İlhan'da:

birinin ağzında gül elinde mey kâsesi vardı biçiminde kullanarak, gelenekten yararlanma konusunda Nâzım gibi değil, Yahya Kemal gibi davranmış olur. (Kaldı ki, deyişte, A. İlhan, Nedim'i de, Yahya Kemal'i de aşmış değil! İlk iki şair gül imgesini bir kadın için kullanırken, A. İlhan'ın erkek için kullanması, deyişin inceliğini de yok ediyor. «Vardı» yüklemine uyak belasına kullanılmış gereksiz bir kelime olduğunu da belirtelim.)

Nâzım Hikmet, olgunluk döneminin ilk eseri olan **Şehy Bedreddin Destanı**'ndan bu yana Doğu kültürüne eğilmiş, bu kültürden diyalektik maddeci özü olan şiirler yazmak için «ham bir malzeme» olarak başarıyla yararlanmıştır. Sözelimi:

Bir gerçek âlemde gördüğün ey Celâleddin
heyûlâ filân değil,
uçsuz bucaksız ve yaratılmadı, ressamı
illetî-ulâ filân değil.
Ve senin kızgın etinden kalan rubailerin
en muhteşemi:
«suret hemî zillest...» filân diye başlayan
değil...

dizeleri Doğu'nun rübaisinden yararlanılarak yazılmış. Ama rübainin klasik içeriği olumsuzlanmış. Nâzım «heyûlâ, illetî-ulâ» gibi sözleri Mevlânâ'dan alarak, bu öğeleri onun idealist felsefesinin yanlışlığını sergilemek için kullanmış. Oysa A. İlhan'ın **ferâhfezâları**, **nihaventleri**, **mahûrları**, modern bir müzede sergilenen eski eserler gibi duruyor; bütünlü ve üretici güçlerin düzeyiyle çelişiyor.

Divan şiirine yönelmeden önce, A. İlhan şiirinde belirgin olan bireysel romantizm, şair divan şiirine yöneldikten sonra daha da belirginleşmiş oluyor. İlk dönemindeki (özellikle **Sisler Bulvarı**'nda başlar) serüvenciliği, bohemi trajik bir edayla işleyen bireysel romantizmin egemen olduğu ürünler, ikinci dönemde (**Yasak Sevişmek**'le başlar) yaşlanmanın da etkisiyle, trajik niteliğini yitirir. Şiire artık **hüzün** egemen olmaya başlar.

Onda trajik durumu yaratan öğelerden biri de «sosyalizme» nasılsa kapılmış; sosyalist çevrenin içine girmiş olmasıdır. Oysa A. İlhan, bu «senaryo»dan silinmek istemektedir: ışıkları söndür diyorum kapansın bütün kapılar da

siyah bir orkide koklayayım sevişe sevişe
çünkü ne beni yanlış yazıldığı bu
senaryodan siliyorlar
ne de senin elinde fahişeliğinden başka
bir şey var
bırak öyleyse bırak kısa devre yapsın
yeniden
siegmond freud'un kulaklarımıza
fısıldadığı²⁷

Marx'ın değil, Freud'un sesi vardır artık
A. İlhan'ın kulaklarında. Faşizmle **Duvar**'da
yaptığı kavganın yerini, artık bir kız için yap-
ılan kavgaya almaktadır:

beni bir kere dövdüler çok gözlüklüydüm
daha bere giyiyordum bıyıklarım da
duruyor
büyük derede dövdüler emirgân ve birileri
senin için dövdüler dişlerimi tükürdüm

Bu dönemdeki şiirlerinde, dövüşmek, kaç-
mak, intihar, ölüm sık sık raslanan kavram-
lardır. **Yasak Sevişmek**'ten bu yana yazdığı
şiirlerdeki hüznü, özellikle divan şiirinde yo-
ğun bir biçimde bulunan hüznünden besler. Ka-
pitalistleşmiş, sınıf çelişkilerinin son derece
artmış olduğu bir toplumda A. İlhan'ın şiirinde-
ki durağanlık dikkati hemen çeker. Şair,
Türkçe'yi çok iyi kullanmanın verdiği rahat-
lıkla, gerek deyişinde, gerekse biçimde usta-
laşmıştır artık. Şiire başladığından bu yana
A. İlhan, sürekli bir arayış içindedir. O, bir
simyacı sabıyla şiirin altını aramaya koyul-
muş, deyişte, biçimde, imgede ulaştığı ustalığı,
ideolojik tutarsızlığı kösteklemiştir. A. İlhan,
Nedim'in:

Çünkü şairsin hayâl-i tâzedir senden
murad

dizesindeki anlayışı baş ilke olarak benimse-
yecektir. I. Yeni'ye, şiirden imgeyi kovduğu
için haklı olarak çatan A. İlhan, bu kez im-
geyi amaç olarak ileri sürdüğünden bir baş-
ka açmaza düşecektir.

elimin arkasında güneş duruyordu
aylardan kasımdı üşüyorduk
ağacın biri bulvarda ölüyordu
her köşe başında öpüşüyorduk²⁸

kitasında görüldüğü gibi her dizinin sonu ay-
nı kiple bitiyor ve şair yarattığı kakafoninin
farkına bile varmıyor. Birinci döneme ait bi-
reysel romantik şiirlerde fiiller çok belirgin-
dir. Bu da şairin hareketli hayatından kaynak-

lanıyor. İkinci dönem şiirlerinde ise artık fiiller
en aza indirgeniyor:

aklın durur düşündükçe siperde savaş
sonrasını

ağır ağır sonbahara boğaz'ın
uzaklaşmasını
salacak'ta yağmuru fâatih'te iftar sofrasını
yıldızlara dağılan o genç kız kahkahasını
çalgılar susunca yorgun mühürdâr'da
ansızın²⁹

Yaşlılık, geçmişe özlemi ön plana çıkarı-
yor. Şair, sık sık anılarına yaslanırken, dün
sürekli özler:

çocukluktan çıktığımızı sanmak aslında
çocukçadır
ne yapsam içimde o eski sinemalar

A. İlhan, eli iki yaşında eskiye duyduğu
özlemi şiirleştirirken «Claude Diye Bir Ülke»de
dile getirdiği sorunu yorumlayarak şiirine ko-
nu yapar: Pornografik şiirler yazar. **Hangi
Seks**'ten bir yıl sonra yayımlanan **Böyle Bir
Sevmek**'te «Jilet Yiyen Kız» ara başlığı altın-
da topladığı şiirlerde seviciler, mazohistler,
edilgen eşcinsel erkekler, sadistler konu edi-
lmiş. «porno» adlı şiirde (s. 65) Yüksekkal-
dırım'dan, şairin kendisi olan «gözlüklü, şiir
meraklısı, biraz fakülteli velet»e gönül ver-
miş bir fahişeyi anlatıyor A. İlhan:

hüneri dört kişiyle sevişmekmiş
ikisi kadın olacak ince belli
yok canım yoksulluktan düşmemiş
yaradılışı kahpe ruhu işveli
galiba hiç kimse baş edemezmiş.

Dikkati çeken nokta, şairin, fahişeliği
«yaradılışa» bağlamasıdır. Oysa «fuhuş, özel
mülkiyete dayanır ve onunla yok olur.»³⁰

A. İlhan, cinselliği, kişinin davranışla-
rında en belirleyici etken olarak ileri sürüyor.
Bunu da Freud'la kanıtlamak çabasıdadır.
Freud'un, cinselliği belirleyici tek etmen ola-
rak almasındaki yanlışlık, bilimsel olarak
kanıtlanmıştır. «Bütün davranışlarımızın öze-
ti, alınan uyarımlar ile, bunlara verilen cevap-
lardan oluşmaktadır. (...) Uyanık bir canlı,
duyu organları aracılığıyla dış dünyalardan
gelen uyarımlardan haberdar olur ve onlara
karşı gerekli davranışları gösterebilir. «Bu
uyarımların algılanmasında ve yorumlanma-
sında temel işlev beyin kabuğundadır. Beyin
kabuğunun gelişimini yapılan iş'in ve üretimin
oluşturduğunu biliyoruz.»³¹

Diyebiliriz ki, A. İlhan, Marksizm, anar-
sizm, Freudizm, Kemalizm, hümanizm, varo-
luşçuluk arasında dolaşır durur. Ama şurası
da bir gerçektir ki, 1940 Kuşağı diye adlandırıl-
anlar (H. İzzettin Dinamo, Rifat Ilgaz, Enver
Gökçe, Ahmet Arif, Şükran Kurdakul) ideolo-
jik tutarlık bakımından A. İlhan'dan ileridey-
seler de, A. İlhan, şiir üzerinde düşünmek,
araştırmak yönünden adını saydıklarımıza gö-
re daha ileridedir. Geniş kültürünü eklektik bir
biçimde sergileyen şair, I. II. Yeni'lere karşı
açtığı savaşla, şiirimizde saygın bir yere sa-
hiptir.

A. İlhan'ın dünya ve Türkiye analizlerine
katılmasak bile, şu gerçeği açıkça söylemek
gerek:

Şiir, kültüresiz yazılamaz. Günün birkaç şiiri-
ni okumak, o kişiyi şair yapmaya yetmez; ye-

tenekli de olsa. A. İlhan, gerek Türk şiirini,
gerek dünya şiirini (özellikle Fransız şiiri)
geçmişe doğru derinlemesine bilen kişidir. Bil-
mek ve değerlendirmek şüphesiz ayrı şeyler-
dir. A. İlhan'ın değerlendirmelerine katılma-
sak bile, bu ilgisinin onun şiirini oldukça et-
kilediğini ve yer yer başarılı kıldığını söyleme-
liyiz. 1940 Kuşağı diye adlandırılanlar (A. İl-
han dışındakiler) toplumu daha çok sosyo-
ekonomik açıdan tanımaya çalışmışlar toplu-
mun kültürel geçmişini araştırıp özümseme,
yeni bir niteliğe dönüştürme gereğini duyma-
mışlardır. Ya da baskılar, işkenceler nede-
niyle buna imkân bulamamışlardır.

Ama şiir konusunda derinlemesine düşü-
nen, araştıran A. İlhan, tüm bu imkânları kul-
lanarak belirli bir düzeyin altına düşmemeyi
başarmıştır.

¹ Alıntılan: Konur Ertop, *Milliyet Sanat Dergisi*,
«Türk Edebiyatında Seks», sayı: 197, 17 Eylül 1976.

² Mehmet Seyda, *Edebiyat Dostları*, İstanbul 1970,
s. 269

³ A. İlhan, *Hangi Seks*, Ankara 1976, s. 268.

⁴ Bkz. A. İlhan, *Hangi Batı*, Ankara 1972, s. 151

⁵ Bkz. Dr. Sigmund Freud, Dr. İbrahim Türek, *Ri-
yalar Üzerine İki Deneme*, İstanbul 1965, s. 171.

⁶ A. İlhan, *Hangi Sol*, İstanbul 1970, s. 147.

⁷ Sigmund Freud, *Cinsiyet ve Psikanaliz*, İstanbul
1967, s. 62

⁸ Dr. S. Freud, Dr. İ. Türek, *a.g.e.*, s. 174.

⁹ S. Freud, *a.g.e.*, s. 64.

¹⁰ Dr. S. Freud, Dr. İ. Türek, *a.g.e.*, s. 170.

¹¹ «Margot», *Yasak Sevişmek*, Ankara 1971, s. 21.

¹² Bkz. Muzaffer Sencer, *Türkiye'de Siyasal Parti-
lerin Sosyal Temelleri*, İstanbul 1974, s. 216, a.b.c.

¹³ *Faşizmin Ayak Sesleri*, Ankara 1975, s. 46.

¹⁴ Bkz. *Hangi Sol*, s. 8.

¹⁵ Bkz. *Hangi Batı*, s. 37.

¹⁶ *a.g.e.*, s. 8.

¹⁷ *Yağmur Kaçağı*, 1971, «Önsöz Yerine» s. 8.

¹⁸ *Ben Sana Mecburum*, İstanbul 1963, s. 163

¹⁹ *a.g.e.*, s. 160.

²⁰ İsmail Cem, *Tarih Açısından 12 Mart II*, İstan-
bul 1977, s. 169.

²¹ Mehmet Seyda, *Edebiyat Dostları*, s. 279.

²² *Faşizmin Ayak Sesleri*, s. 297.

²³ *Hangi Sol*, s. 38

²⁴ *Ben Sana Mecburum*, s. 163.

²⁵ *Yasak Sevişmek*, Ankara, 1971.

²⁶ *Faşizmin Ayak Sesleri*, s. 336.

²⁷ *Hangi Sol*, s. 38.

²⁸ *Yasak Sevişmek*, s. 65-66.

²⁹ *Ben Sana Mecburum*, s. 29.

³⁰ V. İ. Lenin, *Sanat ve Edebiyat*, çev: Şerif Hulûsi,
İstanbul 1968, s. 181.

³¹ *Faşizmin Ayak Sesleri*, s. 300.

³² *Tutuklunun Günlüğü*, Ankara 1973, s. 79.

³³ «Tarz-ı Kadim», *Sisler Bulvarı*, Ankara 1960, s. 19.

³⁴ *Yasak Sevişmek*, s. 84.

³⁵ *Hangi Batı*, s. 124.

³⁶ Hikmet Altınkaynak, *Edebiyatımızda 1940 Kuşa-
ğı*, İstanbul 1977, s. 250.

³⁷ *Belâ Çiçeği*, İstanbul 1962, s. 29.

³⁸ *Sisler Bulvarı*, s. 7.

³⁹ «Yüzbaşı Kazbek Rıza'ya Beşleme», *Yasak Se-
vişmek*, s. 90.

⁴⁰ Marx, Engels, Lenin, Stalin, *Kadın ve Marksizm*,
Çev: Ö. Ufuk, İstanbul 1977, s. 120, alıntı Engels'ten-
dir.

⁴¹ Dr. Serol Seber, *Davranışlarımızın Kökeni*, İstan-
bul 1975, s. 53, 88, 89.