T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ATTİLÂ İLHAN VE GERÇEKÇİLİK TARTIŞMALARI

KİFAYET KARABAŞOĞLU
13723007

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. YAKUP ÇELİK

İSTANBUL
2019

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ATTİLÂ İLHAN VE GERÇEKÇİLİK TARTIŞMALARI

KİFAYET KARABAŞOĞLU
13723007

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. YAKUP ÇELİK

İSTANBUL
2019

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TÜRK EDEBİYATI PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ ESER ÇALIŞMASI

ATTİLÂ İLHAN VE GERÇEKÇİLİK TARTIŞMALARI

KİFAYET KARABAŞOĞLU
13723007

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:
Tezin Savunulduğu Tarih: 21.11.2019
Tez Oy Birliği / Oy Çokluğu ile Başarılı Bulunmuştur

	Unvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Yakup ÇELİK	
Jüri Üyeleri	: Prof. Dr. Nihayet ARSLAN	
	Dr. Öğr. Üyesi Çilem TERCÜMAN	

İSTANBUL
KASIM 2019

ÖZ

ATTİLÂ İLHAN VE GERÇEKÇİLİK TARTIŞMALARI
Kifayet Karabaşoğlu
Kasım, 2019

Gerçekçilik (realizm), 19. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan ve çıktığı andan itibaren birçok alanda etkisini gösteren bir akımdır. Söz konusu akımın etkisini gösterdiği alanlardan biri de toplumda olup bitenlerden bağımsız kalamayan edebiyattır. Özelikle romantizme tepki olarak ortaya çıkan ve var olan şeyleri olduğu gibi yansıtmaya çalışan bahsi geçen edebi akım pek çok edebiyatçıyı etkilemiştir. Biz de tezimizde gerçekçilik akımının dünya ve Türkiye'de nasıl ele alındığına bakarak, Attilâ İlhan'ın bu kavramı ne şekilde temellendirdiğini *Gerçekçilik Savaşı* ve *İkinci Yeni Savaşı* kitaplarını temele alarak açıklamaya çalışmaktayız.

Çalışmamızda konunun daha iyi kavranması için öncelikle gerçekçilik kavramının tanımı ve tarihsel boyutu ele alınmaktadır. Özellikle dünya ve Türkiye'de bu akımı temsil eden isimlere yer verilerek akımın nasıl geniş bir yelpazede karşılık bulduğu gösterilmektedir. Bütün bu arka plan bilgisinden sonra çalışmamızın temel konusu olan Attilâ İlhan'ın var olan gerçekçilik akımları içerisinde özellikle toplumsal gerçekçiliği benimsediği daha önce zikredilen eserlerinden hareketle ortaya konulmaktadır.

Attilâ İlhan'ın toplumsal gerçekçiliği benimsemesini sanata dair var olan tutumuna bakarak anlamanın mümkün olduğu kanaatindeyiz. Ona göre; sanat toplumsal bir çabadır. Sanat, toplumsal çevrede doğar; toplumsal gelişme ve değişmelere uyarak, değişir ve gelişir; içinden çıktığı ortama etkiler yapabildiğinden, toplumsal gelişmeye olumlu ya da olumsuz yönden katılır. Sanatçılar eserlerini yaratırken toplumsal bir iş görürler. Her sanat eseri çağının kesitini ister istemez verir. Sanatçı çağının toplumsal aynasıdır.

Anahtar Kelimeler: gerçekçilik, Attilâ İlhan, toplumsal gerçekçilik, ulusal bileşim, Mavi hareketi

ABSTRACT

ATTİLA ILHAN AND DISCUSSIONS OF REALİSM
Kifayet Karabaşoğlu
November, 2019

Realism is a movement that emerged in the first half of the 19th century and has been effective in many areas since its emergence. One of the areas on which this movement has an influence is literature which cannot remain independent of what is happening in society. The literary movement that emerged in particular as a reaction to romanticism and tried to reflect what is there as it is has affected many literary figures. By examining how the realism movement is regarded in the world and in Turkey, I aim to indicate in what ways Attila İlhan finds a basis for this concept by taking his two books which are *Gerçekçilik Savaşı* and *İkinci Yeni Savaşı* at the center.

In our study, firstly the definition and the historical dimension of the concept of realism is discussed in order to better understand the subject matter. Through including the prominent names who are the representatives of this movement both in Turkey and the world, it is revealed that how this movement finds a response in a wide range. In addition to this background information, it is demonstrated that Attilâ İlhan, who is the main objective of this study, adopted especially the social realism among the other realism movements through his aforementioned works.

We believe that it is possible to understand Attilâ İlhan's adoption of social realism by looking at his perspective towards art. According to him; art is a social struggle. Art is born in a social environment; changes and develops in accordance with social developments and changes; since it has an effect on the environment in which it is born; it contributes to the social developments positively or negatively. While artists are creating their works, at the same time they are engaged with a social work. Every piece of art inevitably gives the cross-section of its age. The artist is a social mirror of his era.

Key Words: realism, Attila Ilhan, social realism, national compound, Blue movement

ÖN SÖZ

İnsan toplum içinde yaşayarak varlığını devam ettiren bir canlıdır. Dolayısıyla toplum içinde kalarak aynı zamanda kendi varlığının da oluşmasını sağlamaktadır. Toplumun kişinin üzerindeki etkisi sadece kişisel durumunu etkilemekle kalmayarak onun yaşama biçimini, dış dünyayı algılayışını, olaylara bakışının oluşmasına da etki etmektedir. Toplumun bu etkisiyle ürün ortaya koyan insanlar doğal olarak bu etkiyi eserlerine de yansıtmaktadır. Özellikle toplumun aynası gibi görülen yazarlarda bu etkiyi görmek çok daha kolaydır. Yazarın eserine yansıttığı şeylerin kendi kişisel düşünceleri mi yoksa toplumun gerçekleri mi olduğu ise önemli bir tartışmadır. Yazar toplumdaki gerçeklikleri mi yansıtmalı yoksa sadece kendi kişisel duygularına mı odaklanmalı? Bu soruya pek çok düşünür farklı cevaplar vermiş, konu çok kapsamlı bir literatür oluşturacak kadar tartışılmıştır. Elbette bu konuda ülkemizde de fikirlerini beyan eden yazarlar olmuş ve beyan ettikleri minvalde eserler kaleme almışlardır. İfade ettiğimiz konuda fikirlerini dile getiren en önemli yazarlarımızdan biri Attilâ İlhan'dır. Toplum yerine kişisel duyguları önceleyen bir akım olan romantizme tepki olarak meydana gelen gerçekçilik akımını benimseyen Attilâ İlhan'ın gerçekçilik ve özellikle toplumsal gerçekçilik hakkındaki düşünceleri tez konumuzu oluşturmaktadır.

Ön sözü bitirirken teşekkürlerimi iletmek istediğim birbirinden kıymetli isimleri zikretmek istiyorum. Yüksek lisansa başladığım günden beri bana olan inancıyla, desteğiyle, sabır ve fedakârlığıyla ne zaman pes edecek olsam ayağa kalkmamda en büyük gücü veren danışman hocam Prof. Dr. Yakup Çelik'e sonsuz teşekkürlerimi iletir, minnettar olduğumu belirtirim. Tez yazım aşamasında maddi ve manevi katkılarıyla Attilâ İlhan Bilim Sanat Kültür Vakfı bünyesindeki kıymetli kurucu üyelere teşekkür ederim.

Bu süreçte bana yoldaşlık eden, her zora düştüğümde en büyük destekçilerim olan Zeynep Düzen, Nurcan Kırtay'a çok teşekkür ediyorum. Bana olan inancıyla umut aşılayan Özbil Özmen'e ve son olarak maddi manevi her türlü destekleriyle beni bugünlere getiren aileme sonsuz teşekkür ederim.

İstanbul; Kasım, 2019 Kifayet Karabaşoğlu

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **iii**

ABSTRACT ..... **İV**

ÖN SÖZ ..... **V**

İÇİNDEKİLER ..... **Vİ**

KISALTMALAR ..... **Vİİİ**

1. GİRİŞ **1**

2. GERÇEKÇİLİK ÜZERİNE **9**

2.1. Gerçekçiliğin Tanımı ve Tarihsel Süreci 9

2.1.1 Realizm 10

2.1.2. Natüralizm 11

2.2. Gerçekçilik Türleri 13

3. DÜNYADA VE TÜRKİYE'DE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK ÜZERİNE **16**

3.1. Dünyada Toplumsal Gerçekçilik 16

3.2. Türkiye'de Toplumsal Gerçekçilik 19

3.2.1. Toplumcu Gerçekçilik ve 1940 Kuşağı 26

4. ATTİLÂ İLHAN'DA TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK **31**

4.1. Attilâ İlhan'ın Edebi Yönü 31

4.2. Attilâ İlhan'da Toplumsal Gerçekçilik 38

4.3. Mavi Dergisi ve Mavi Hareketi 43

4.4. Gerçekçilik Savaşı 53

4.5. İkinci Yeni Savaşı 54

4.6. Hangi Edebiyat 55

4.7. Attilâ İlhan'ın Şiirlerinde Toplumsal Gerçekçilik 56

4.7.1. Toplumcu Gerçekçilik Çizgisindeki Şiir Kitapları (Duvar, Sisler Bulvarı, Yağmur Kaçağı) 57

4.7.1.1. Duvar 57

4.7.1.2. Sisler Bulvarı 59
4.7.1.3. Yağmur Kaçağı 63
4.7.2. Sosyal Gerçekçilik Çizgisindeki Şiir Kitapları (Sosyal Realizm – Coşku – Gerilim – Kendi Çizgisini Oluşturma Dönemi) 64
4.7.2.1. Ben Sana Mecburum 64
4.7.2.2. Bela Çiçeği 67
4.7.2.3. Yasak Sevişmek 69
4.7.2.4. Tutuklunun Günlüğü 71
4.7.2.5. Böyle Bir Sevmek 74
4.7.2.6. Elde Var Hüzün 76
4.7.2.7. Korkunun Krallığı 77
4.7.2.8. Ayrılık Sevdaya Dahil 79
4.7.2.9. Kimi Sevsem Sensin 79
SONUÇ 81
KAYNAKÇA 84
ÖZ GEÇMİŞ 87

KISALTMALAR

Akt: Aktaran

Çev: Çeviren

Haz: Hazırlayan

S: Sayı

s: Sayfa

vb: Ve benzeri

1. GİRİŞ

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk edebiyatı içerisinde çeşitli edebi hareketler aynı anda varlığını sürdürmüştür. Bir tarafta Yahya Kemal etkisindeki gelenekçi şiir, bir tarafta Ahmet Haşim çevresinde oluşan modern şiir, bir diğer tarafta ise Ziya Gökalp'in açtığı yolda hececi üslupla ilerleyen bir şiir anlayışı yer almaktadır. Ayrıca farklı hareketin temsilcileri olan Mehmet Akif Ersoy ve Nâzım Hikmet de bu dönem içerisindedir. 1940'lı yıllarda Türk şiirinde Garip hareketiyle birlikte köklü bir değişim yaşanır.

Garip Hareketi veya Birinci Yeni Şiiri, Orhan Veli Kanık (1914-1950), Oktay Rifat Horozcu (1914-1989) ve Melih Cevdet Anday (1915-2002)'ın birlikte başlattıkları şiir akımıdır. Bu akımın öncüsü olarak Orhan Veli Kanık öne çıktığı için "Orhan Veli ve arkadaşları" ifadesi de bu akımı temsil etmek için kullanılır. Cumhuriyet dönemi Türk şiiri, okul arkadaşlığıyla başlayan dostluklarının sonucunda oluşturdukları şiir anlayışıyla bu üç isim vesilesiyle bir dönüm noktası yaşamıştır.

İlk ürünlerini lisenin yayın organı olan *Sesimiz* dergisinde yayınlarlar, 1936 yılından itibaren de *Varlık* dergisinde kendilerini gösterirler. İlk eserlerinde dönem şairlerinin etkisiyle kafiyeli vezinli şiirler yazmışlardır. Yeni tarzdaki şiirlerini ise ilk olarak 1937 Eylül ayında yayınlamaya başlamışlardır. Orhan Veli'nin 1938 yayımladığı " Kitabe-i Seng-i Mezar" şiirinde sıradan bir insan tipi olan "Süleyman Efendi"nin nasırının anlatılması çok eleştiri almıştır. Çünkü o güne kadar edebiyatın ve şiirin konusu kahramanlaştırılmış, yüceltilmiş, dava adamı bir insan tipiydi. Günlük yaşamdan küçük insanların şiire konu olması alışılmamış bir durumdu. Bu üçlü yalnız içerikte değil biçim konusunda da değişikliğe giderek "eskiye ait olan her şeye karşı çıkmak" şeklinde ifade edilebilecek bir yaklaşım sergilediler.

1941 yılında yayınladıkları *Garip* isimli kitapla ve Orhan Veli'nin kitaba yazdığı "Önsöz" ile şiirde yapılması gereken değişikliklerle ilgili düşüncelerine yer verdiler. Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat Horozcu ve Melih Cevdet Anday'ın temsil ettiği bu şiir akımına Garip hareketi denmesinin sebebi de bu kitabın adından

kaynaklanmaktadır (Daşçıoğlu, 2012, 44). Böylece 1937 yılından beri yazılan şiirlerle oluşan yeni şiir anlayışı bir akım haline gelmiş ve bu hareket 1940'lardan 1950'li yıllara kadar etkisini göstermiştir. Orhan Veli 1945 yılından sonra ilk çıkışlarındaki sert tavrı yumuşatmaya başlamış, halk şiiri özelliklerini ve kafiye gibi geleneksel şiir yapılarını kullanmıştır. Oktay Rifat ve Melih Cevdet ise Orhan Veli'nin ölümünden sonra Garip anlayışından uzaklaşıp kendi şiirlerini yazmaya başlamışlardır. Ayrıca Oktay Rifat'in ismi, İkinci Yeni Şiiri içerisinde anılmıştır.

Orhan Veli ve arkadaşları benimsedikleri yeni şiir anlayışıyla ilk ürünlerini 1937 yılında vermişlerdir. Bu tarihten itibaren yazdıkları şiirlere özellikle konuşma dilinin sade ve doğallığını yansıtmayı amaçlamışlardır. Hem söz dizimi hem de söz sanatları tamamen kullanılmadığı için yalın bir dil görülür. Garipçiler şairâne diye ifade ettikleri söz kalıplarını terk etmişler, şiirsel bir değer taşımadığı için yıpranmamış olduğunu varsaydıkları kelimeleri şiirlerinde kullanmışlardır. Bu yüzden günlük konuşma dilinin söz dağarcığına başvurmuşlardır. Böylece Türk şiirinde, şiir dili ile günlük dilin ögeleri birleştirilmiştir. Garip hareketi şiirde iki temel yapıyı oluşturan estetik değerlere ve sosyal değerlere karşı çıkmıştır.

Birinci Yeni Şiiri'nin ürünleri, 1945 yılı dönüm noktası kabul edilerek öncesi ve sonrası olarak iki dönemde incelenebilir. İlk dönemi 1937-1945 yılları arasında yazılan şiirler oluşturur. İlk dönemde konuşma dilindeki söz varlığı, günlük dildeki olağan anlamıyla şiir içerisinde kullanılmıştır. Şairâne ifadeler diye eleştirdikleri ifadelerden kaçınmışlardır. Dize geleneksel işlevinin dışına çıkarılmıştır. Şiirlerde cümle yapısında devrikleşme ve vurguyu şiirin son dizesine kullanma sıklıkla rastlanmıştır. Şairin seçtiği özel uygulamalar ile oluşturulmuş yinelemelerle anlam vurgusuna yer verilmiştir. Şiirlerde anlam simetrisi ve karşıtlıkları oluşturulmuştur. İroni, parodi gibi mizah ögeleri şiirde önemli derecede kullanılmıştır. Garip şiirinin en çok dikkati çeken özelliği mizahî dili başarılı bir şekilde kullanmasıdır. Eser içerisinde öyküleme tekniğine başvurulmuştur. Orhan Veli'nin "Kitabe-i Seng-i Mezar" şiiri öyküleme tekniğiyle yazılmış şiire bir örnektir. Aynı zamanda Garip şiirinde duygusal söylemlere de rastlanmıştır. Orhan Veli'ye ait "Anlatamıyorum" başlıklı şiiri bu konuda önemli bir örnek oluşturur.

"Kısacası Garip veya Birinci Yeni diye adlandırılan şairler ve özellikle onların lideri, sözcüsü konumunda olan Orhan Veli 1937-1945 yılları arasında yazdığı şiirlerle, eski şiir anlayışını yıpratmış hatta hececi şiir anlayışını düşünerek söylersek

bir daha geri dönülemeyecek biçimde yıkmıştır. Bu girişimin yapı ögeleri ise, şiir dilinin yalınlaştırılması, şiir lügatinin değiştirilmesi, konuşma dilinin sözcüklerinin şiire girmesi, dizenin şiirdeki işlevinin değişmesi, yinelemelere başvurulması, şiir bütününün simetri ve karşıtlık anlayışlarıyla kurulması, ironi ve parodi gibi mizahlı anlatım tekniklerinden yararlanılması, öyküleme, alıntılama ve duygusal söylemden oluşmasıdır." (Daşçıoğlu, 2012, 46-47)

"Garip şiirinin Türk edebiyatında yaptığı en önemli yenilik, şiirin konu sınırını ortadan kaldırmak olmuştur. Şiiri biçimiyle ve özüyle basitleştirmek isteyen Orhan Veli ve arkadaşları, bu anlayışa uygun olarak her şeyin şiirin konusu olabileceğini gösterdiler. Bunun yolu olarak da, şiirlerinin öznesi olan insanı, toplumun alt gelir gruplarında bulunan sıradan, alelâde, günlük geçiminin, küçük tasaların peşinde koşan küçük adamlardan seçmeyi gördüler. Böylece bu insana bağlı olarak işlenecek diğer konular da kendiliğinden basitleşti." (Daşçıoğlu, 2012, 47) Garip şiirinde aynı zamanda toplumsal eleştiri, aşk-cinsellik, çocukluk duygu ve bakış açısı, yaşama sevinci ve boşluk duygusu gibi konular da yer almıştır.

Ulus gazetesinin düzenlediği "Şiir Ölüyor mu?" başlıklı ankete Garip şiiri öncüleri verdiği cevaplarla da benimsedikleri şiir anlayışı konusunda fikirlerini belirtmişlerdir. "Bugüne kadar hiçbir şekilde şiir yoktu." diyerek verdikleri cevap ile geleneği reddeden bir tavır sergilemişlerdir.

Garipçiler sanatların birbirinin içine girmesine karşı çıkarlar. Böylece şiirde müzik dedikleri, ritim ve ahenk ögelerini; resim dedikleri tasviri reddederler. Şiir edebî akım ve ekollerden de bağımsız olmalıdır. Çünkü her akım kendi ilkelerini dayatarak şiiri sınırlandırıyor. Her türlü kuraldan bağımsız şiir ise ancak bilinçaltının serbestçe açığa çıkabilmesine bağlıdır.

Bilinçaltına inerek saf ve basit şiire ulaşmak ile Sembolistlerin bu konudaki görüşlerini karıştırmamak gerekir. Bu konuda kendilerine en yakın görüşün Sürrealistlerin düşünceleri olduğu belirtiliyor. Bununla birlikte Garipçilerin, Sürrealizm'in sadık bir izleyicisi olduğunu ileri sürmek mümkün değildir. Öncelikle Sürrealizm, imaja dayanan bir söyleyiş geliştirmişti, Garipçiler, şairâne ile birlikte imajı da dışlamışlardır. Kimi şiirlerinde çocuk bakış açısını, pek çok şiirde ise mizahı kullanmalarına karşın, özellikle anlam üzerinde ısrarlı olmaları onları Sürrealistlerden

ayırır.

Şiiri oluşturan sözcükler ve dizeler kendi başlarına güzel değildir; güzellik onların kendi aralarındaki anlamsal bağ ve organik bütünlüktedir. Ancak şiir geleneği bazı sözcükleri ve söyleniş biçimlerini şiirin özel bir malzemesi haline getirmiş böylece şairâne dediğimiz bir söyleyiş tarzı oluşmuştur. Garipçiler böyle bir anlayışı doğuran sözcüklere ve şairâne söyleyiş biçimine karşı çıkarlar (Daşçıoğlu, 2004, 40-42).

Bununla birlikte özellikle ilk çıkışlarındaki geleneğe tümüyle karşı olan tavırları onları Türk edebiyatında modernist şiirin öncüsü yapmaktadır. Türk şiirinin akışını etkilemişlerdir. Bunu öncelikle Ahmet Hâşim ve Hececi şiir olmak üzere kendilerinden önceki şiir anlayışını yıpratarak gerçekleştirmişlerdir. Özellikle Orhan Veli gerek Garip Önsözünde gerekse şiirlerinde, Hâşim şiirinin parodisini yaparak, Hececi şairlerin sözcük seçimi ve konuşma dilinden ayrı, kitabî söz dizimini eleştirerek Türk şiirinin önüne yeni bir yol açmış oldu. Hatta bir daha geri dönülemeyecek bir noktaya getirdi. Şiirin ayrılmaz ögeleri olarak kabul edilen bütün sanatları reddetmesi, şiirin özü, gerçek şiirin ne olduğu konusunda şiir ortamında tartışmalara vesile oldu. Bütün bunlar döneminde yarattığı tartışmalı ortamın dışında ve sonrasında Türk şiirinin akışına yön verecek çıkışlardı. İkinci Yeni diye adlandırılacak şiir akımı varlığını büyük ölçüde Orhan Veli ve arkadaşlarının şiirine borçludur. Zaten onlara verilen isim de Garip şiirini Birinci Yeni olarak kabul etmenin, yani onu bir referans noktası saymanın göstergesidir. Yani Garipçilere Birinci Yeni adı İkinci Yeni şairlerinin çıkışından sonra verilmiştir.

Özellikle Attila İlhan'ın Mavi Hareketi çerçevesinde yaptığı eleştirilerde; Garipçileri "bobstil" olmakla, meselesizlikle suçlaması etkili olmuştur. Nihayet 1950'lerin ortalarında onların açtığı yoldan gelişen İkinci Yeni şairleri, Garip'in akla çok bağlı, düz anlatımlı şiirinin yerine imaja dayalı bir anlayış geliştirerek akımın edebiyat üzerindeki etkisini ortadan kaldırdı.

İkinci Yeni Hareketi, ortaya çıktığı dönem itibariyle kendisinden önce meydana gelen Garip akımı gibi önceden kabul edilmiş temel ilkeler etrafında toplanan şairlerin başlattıkları bir hareket değildir. Söz konusu anlayışın ortaya çıkışı 1955-56'lı yıllara denk gelir. Ortaya çıkış sebebiyle ilgili pek çok görüş ortaya atılmıştır fakat

bunlardan en çok bilinenler; "dönemin sosyal ve siyasal ortamının bu şiiri doğurduğu görüşü ile genç şairlerin Garip akımına duyduğu tepkinin bu yeni şiire yol açtığı şeklindeki görüştür." (Daşçıoğlu, 2012, 121) Daha önce ifade ettiğimiz gibi Garip akımı, şiiri anlam ve espriye dayandıran, küçük adamın günlük hassasiyetlerini temel alan bir akımdır. Söz konusu bu akım çok kısa sürede yıpranmıştır. Bu akımın etkisiyle şiir yazan şairler şiirin en önemli özelliği olarak basitliği benimsemiştir. Bu da bu hareketin kısa zamanda tıkanmasına yol açmıştır. Bu akımdan bir süre sonra ortaya çıkan İkinci Yeni hareketinin temsilcilerinin, şiirin bu şekilde ele alınmasına tepki olarak şiirlerini farklı bir biçimde ortaya koydukları kabul edilir.

Bazı eleştirmenlere göre İkinci Yeni hareketinin ortaya çıkmasında bu dönemdeki siyasal ortam önem arz etmektedir. Attilâ İlhan, *Gerçekçilik Savaşı*'nda Garip hareketinin oluşumunu İnönü döneminin tek parti diktasının desteğinin, İkinci Yeni şairlerinin meydana gelişini ise Demokrat Parti'nin yönetim şeklinin etkili olduğunu dile getirir.

İkinci Yeni hareketinin ne zaman, kim tarafından başlatıldığı, temsilcilerinin kimler olduğu konusu birbirinden farklı görüşlerin ortaya atıldığı bir konudur. Başlangıç tarihiyle ilgili eleştirmenlerce 1953 ile 1956 arasında değişen farklı yorumlar söz konusudur. Böyle farklı görüşlerin ortaya çıkma sebebi, *Yeditepe*, *Pazar Postası* gibi dergilerde söz konusu hareketin temsilcileri sayılan şairlerin birbirinden habersiz olarak aynı dönemlerde yeni tarz şiirlerini yayımlamalarıdır. 1956'dan sonra ise İkinci Yeni şiirinin yayın organı *Pazar Postası* olmuştur. Bu akımın yaklaşık olarak 5-6 yıllık bir ömrünün olduğunu söylemek yanlış olmaz. 1960'tan sonra hareketin öncüleri diyebileceğimiz şairler kendi şiirlerini bağımsız biçimde sürdürmüşlerdir.

Hareketin öncü ve temsilcileri konusunda da bir görüş birliği olduğunu söylemek zordur. Bazı eleştirmenlere göre Oktay Rifat, *Perçemli Sokak* (1956) isimli kitabıyla ve kitapta kaleme aldığı önsözde şiirde anlamla ilgili ortaya koyduğu düşüncelerden dolayı İkinci Yeni hareketinin öncüleri arasında sayılırken diğer taraftan kimi eleştirmenler Attilâ İlhan'ın İkinci Yeni'nin gizli öncüsü olduğunu ifade ederler.

Sıraladığımız farklı düşüncelerden ayrı olarak şunu diyebiliriz ki; "Cemal Süreya'nın "Gül" (1954),"Güzelleme" (1954), "Üvercinka" (1955); Edip Cansever'in "Aşkın Radyoaktivitesi" (1955),"Yerçekimli Karanfil" (1956); İlhan Berk'in "Paul

Klee'de Uyanmak" (1955), "Ağır Ot" (1956); Turgut Uyar'ın "Göğe Bakma Durağı" (1956); Sezai Karakoç'un "Balkon" (1957) gibi şiirlerinin bu hareketin öncüsü ürünler olduğu konusunda itiraz bulunmamaktadır. Buradan yola çıkarak İlhan Berk (1918-2008), Turgut Uyar (1927-1985), Edip Cansever (1928-1986), Cemal Süreya (1931-1990), Ece Ayhan (1931-2002), Sezai Karakoç (1933) ve Ülkü Tamer'i (1937)" (Daşçıoğlu, 2012, 123) bu hareketin öncü kadrosu arasında sayılabilir.

İkinci Yeni şiirinin Garip anlayışına bir tepkiden doğduğunu söyleyebiliriz. İkinci Yeni akımı Türk şiirinde modernizme dair önemli bir adımdır. Bu sebeple kendinden önceki birikimden her ne kadar yararlanmış olsa da Türk şiirinde kendine özgü özellikler barındıran bir akımdır.

İkinci Yeni şiirinin özelliklerini kısaca şu şekilde ifade edebiliriz; İkinci Yeni şairleri her şeyden önce dil üzerinde özel bir dikkatle durmuşlar ve dili bir iletişim aracı olarak değil, estetik bir nesne yaratmanın malzemesi olarak görmüşlerdir. Buna bağlı olarak onların şiirlerinde; sözdizimsel sapmalar, alışılmamış bağdaştırmalar, düz mantığa aykırı ifadeler temel yapı öğeleri olarak göze çarpar. Böylece dil, alışılmış konuşma ve yazı dilinin özelliklerinden uzaklaşarak, ressamın renklerle, müzisyenin sesle, heykeltıraşın mermerle ilişkisine benzer bir ilişkinin nesnesi durumuna gelmiştir. Bu yüzden İkinci Yeni şiiri genellikle anlamsızlıkla suçlanmıştır Bu şiir imaja dayalı bir estetik anlayışı benimser. Nesnenin olağan durumu bile bu şairler için olağanüstülük taşır. Böylece nesneyle ilişki, onu olağan, alışılmış bağlamından çıkartarak soyutlamak ve uzak-yakın çağrışımlara yol açacak yeni bağlamlar oluşturmak biçiminde kurulur. Böylece nesne doğal konumuna yabancılaştırılarak şiirin estetik amaca dönük malzemesi durumuna getirilmiş olur. Hem dil hem de imaj konusundaki tutumları, onları diğer sanatlarla, özellikle resimle sıkı ilişkiye sokar. Sürrealizmin otomatik yazı anlayışına benzer serbest çağrışımlara başvururlar. İkinci Yeni şiirinin bir başka önemli farklılığı, insan anlayışında ortaya çıkar. Garip'in "küçük adam"ından da önceki şairlerin kahraman/yarı-kahraman insanından da farklı olarak insan gerçeğinin trajedisini, bireyin toplum ve varlık içindeki sıkışmışlığını konu edinirler.

Garip hareketi ve İkinci Yeni akımı toplumsal oluşumdan uzak duruşu toplumcu gerçekçiliği benimseyen şairler tarafından eleştirilmiştir. Toplumcu gerçekçilik, Türk edebiyatında ağırlıklı olarak 1930-1980 yılları arasında etkisini göstermiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında "sosyalizm", "komünizm" gibi terimlerin

kullanımının devlet tarafından yasaklanması, ayrıca toplum tarafından da kabul görmemesi, hatta itici gelmesi nedeniyle Türk toplumcu yazarlar, bunun yerine, "toplumcu gerçekçilik" terimini benimsediler. Toplumcu gerçekçiliğin öncülüğünü *Resimli Ay* dergisinde başlattığı "Putları Yıkıyoruz" kampanyasıyla Nâzım Hikmet yapmıştır. Birçok genç isim Nâzım Hikmet'ten etkilenmiş ve onun yolundan ilerlemeye başlamıştır.

Bu itibarla üzerinde durulması gereken isimlerden biri Attilâ İlhan'dır. 1940'lı yıllarda Garipçiler toplumsal konulardan uzaklaşmış ve estetik değerlerin üzerinde durmamışlardır. Hem Garipçilerin edebi anlayışlarıyla çatışması hem o dönemde yüzeysel gerçekçilik yaptığını düşündüğü kişiler hem de Plekhanov'un estetik tezleri, onu toplumsal gerçekçilik denebilecek bir ulusal bileşim kurma çabasına yöneltmiştir. 1950'li yıllarda gittiği Paris'te tanıştığı Marksist klasikler, Plekhanov'un imge kuramı ve okuduğu modernist şiirler toplumsal gerçekçilik anlayışının şekillenmesinde etkili olmuştur. Bu bağlamda Mavi hareketi veya sosyal realizm dediği hareketi planlamış ve aynı zamanda Mavi adında da bir dergi çıkarılmasını sağlamıştır. Attilâ İlhan, Paris'te 1950'lilerde Quartier Latin kahvelerinde kaleme aldığı "Kendi Kendime Sanat Konuşmaları" adlı yazılarında toplumsal gerçekçilik üzerine fikirlerini dile getirmiştir. Toplumsal gerçekçiliğin nasıl olması gerektiğini, sanat telakkisi için eleştiri nedir?, hikâye nedir?, sanatçı ne görür? gibi yazılarında kuramsal düzeyde, diyalektik yöntemle şiir ve hikâye hakkında ilkeler ortaya koymuştur. İfade ettiği fikirlerini genişletilmiş olarak *Gerçekçilik Savaşı* ve *İkinci Yeni Savaşı* adlı kitaplarında bir araya getirmiştir.

Gerçekçilik Savaşı'nda yer alan tanım uyarınca, Attilâ İlhan'a göre toplumsal gerçekçilik; ülkemizin ve ulusumuzun bütün sorunlarını, toplumsal ve tarihsel bir görüş açısından bilimsel görüp, en uygun ve en yeni estetik biçimler içerisinde yansıtmaya çalışan, bir sanat yöntemidir (İlhan, 2004, 140). Buna binaen ortaya konan eserlerde toplumsal sorunlar estetik biçimin süzgecinden geçirilmiş halde muhteva edilmelidir.

Bu çalışmanın ilk bölümünde gerçekçilik kavramı ve tarihsel süreci üzerinde durulmuştur. İkinci bölüm, toplumsal gerçekçiliğin Dünya ve Türk edebiyatında ne şekilde ele alındığını irdelendiği bölümdür. Üçüncü bölümde, Attilâ İlhan'ın toplumsal gerçekçi anlayışı ve bu fikrini şekillendiren unsurlar itibariyle Türk edebiyatında ne şekilde etkili olduğu sorusuna cevap aranmıştır. Ayrıca şiirlerinde toplumsal

gerçekçilik anlayışının nasıl yansıdığı üzerinde durulmaya çalışılmıştır.

2. GERÇEKÇİLİK ÜZERİNE

2.1. Gerçekçiliğin Tanımı ve Tarihsel Süreci

Gerçekçilik; genel anlamda nesneleri ve olayları olduğu gibi yansıtma anlamına gelir. Felsefi anlamda ise; "varlığın düşünceden ayrı olduğunu; varolduğu düşünülen her şeyin bilen özneden, bilinçten, algılayan ya da duyumsayan bir ben'den bağımsız olarak kendi başına bir varlığı bulunduğunu; düşünmenin temeli, bütün yapıp etmelerin tek ölçüsü olarak gerçekliğin kendisine gitmenin gereğini savunan felsefe akımı"dır (Ulaş, 1989, 594). Buna göre; tümellerin bilgisi, bütünüyle insan zihninden bağımsız olarak varolurlar ve duyuların sağladığı bilgilerden daha gerçektir. Gerçekçilik evrendeki insanların, varlıkların, tüm nesnelerin "olması gerektiği" gibi değil, "olduğu gibi" anlayışıyla ifade edilmesi gerektiğini savunur.

Gerçekçilik, felsefe akımı olarak Platon ve Aristoteles ile görülür. Platon, ideaları duyular dünyasındaki nesnelerden daha gerçek olarak görmesini gerçeklik diye nitelendirmiştir. Oysa Platon'un bu görüşü gerçekçiliğin tam tersi idealizme karşılık gelmektedir. Aristoteles insanın doğuştan hiçbir bilgisi bulunmadığını, insan zihnindeki tüm bilgilerin duyular aracılığıyla dış dünyadan edinildiğini ileri sürerek gerçekçiliğin asıl çerçevesini ortaya koymuştur. Ortaçağ felsefesinde kökleri Platon'un idealar öğretisine dayanan kavram gerçekçiliğine göre, tümel kavramların bilinç dışında bir varlıkları olduğu anlayışı vardır. "Yani insanın duygusunun saptırıcılığından kurtulup Platonik ideallere uygun olarak kendisini gerçekleştirmesi, duygularını aklın emrine vermesi, klasik sanatta değişme veya oluş sürecinin özünü oluşturmuştur" (Kantarcıoğlu, 2009, 137). Yeniçağ felsefesindeyse gerçekçilik anlayışı en iyi yorumunu İngiliz Deneycileri'nden John Locke ile bulmuştur. John Locke, insanın bilgisini Platon'un düşündüğünden farklı olarak doğuştan getirmeyip onun yerine duyu organları ve muhakemesinin yardımıyla elde ettiğini iddia eder. Duyular aracılığıyla dış dünyadan çeşitli temsiller alan insan, aldığı bu şeyleri daha öncede ifade ettiğimiz gibi muhakemesi yardımıyla bu izlenimleri duyulardan farklı olarak sınıflandırmada ve bu sınıflama neticesinde bilgiye dönüşmelerini sağlamaktadır.

Gerçekçilik kavramı günümüzde ise genellikle, fiziksel nesnelerin deneyimden bağımsız olarak var olduklarını savunan görüşe karşılık gelmektedir. Felsefe tarihi içerisinde gerçekçilik kavramı için değişmeyen, sabit bir tanımlamadan bahsedilemez; bazen birbirine zıt bazen de birbirine yakın anlamları bünyesinde barındırmakla beraber çeşitli anlamlarda kullanılmıştır.

Sanat felsefesinde gerçekçilik; "ideal görünümleri bozmamak koşuluyla belli ölçülerde kişisel yorumlar katarak betimlemenin doğruluğunu savunan, sanat yapıtının özünde gerçekliğin yansıtılması olduğunu ileri süren özgül yaklaşıma karşılık gelmektedir" (Ulaş, 1989, 595). Bilindiği üzere gerçekçilik, romantizme tepki olarak doğmuş ve doğanın, hayatın, var olanların olduğu gibi ya da bize göründüğü gibi yansıtılmasını amaçlayan bir akımdır. Bu akımın son halini aldığını söylemek elbette mümkün değildir. XIX. Yüzyılda önce Fransa'da başlayan bu akım, o dönemden bugüne kadar geçen sürede çok farklı boyutlar kazanmış ve zenginleşmiştir. Geçen bu sürede söz konusu akım yalnız edebiyatta değil, bütün sanat dallarına etki etmiş ve onun tek bir tanımını vermek oldukça güçleşmiştir. İlk gerçekçilerden itibaren değişik gerçekçilik anlayışları süregelmiştir. Sanatçının gerçekçilik görüşünü, gerçeğe karşı bakışı irdeleyişi özetle dünya görüşü oluşturmaktadır.

2.1.1 Realizm

Gerçekçilik, tabiatın iyi-kötü, güzel-çirkin tüm yönleriyle göründüğü gibi anlatılması gerektiğini savunan bir sanat akımıdır. Gerçekçilik, XIX. yüzyılın ilk yarısında romantizme tepki olarak doğmuştur. Romantizmin hayale dönük yönüne karşın görünenin anlatılması gerektiğini savunmuştur. Sanatta insanın ve insan topluluklarının hayatını, oluşlarını bütün gerçek çizgileriyle ve nedenleriyle görmek ve göstermek çabası gütmüştür.

Realizmin ortaya çıkışında Auguste Comte'nin kurduğu, Hippolyte Taine'nin uyguladığı pozitivizmin etkisi vardır. Realizm için hayal âleminden gerçek olana dönüş denebilir. Bu akımın ilk eseri, Gustave Flaubert'in *Madam Bovary* adlı romanıdır.

Gerçekçi eserin özellikleri; olaylar dikkatle meydana getirilir, en küçük detaylar bile verilir. Olayların arkasındaki sosyal sebepler incelenir. James Farrel; gerçek hayatı veren realizmin; insanların kendilerini keşfe, toplumu keşfe götüren yolu bulmalarına yardım etmek, ödevi olmalıdır der (Akt. Karaalioğlu). Çünkü çevrenin

insanı etkilediğine inanırlar. Bu yüzden realizmin yöntemi; tasvir, gözlem, kompozisyondur. Yazarlar hayat tecrübelerine yer verebilirler. Olaylar olduğu gibi aktarılmaya çalışılır. Eser için yazar herhangi bir müdahalede bulunmaz, kişiliğini gizler, tarafsızdır; okuyucu istediği gibi düşünebilir.

Realizmin temel ilkesi gerçekten ayrılmamaktır. Sanatta realizmin gayesi ise doğayı olduğu gibi kopya etmektir. Gerçekçilik akımı, bilimi önceleyerek, diğer akımlardan farklı olarak doğada var olan gerçeğe akıl veya hayalle değil de bilimsel yöntemle ulaşmak ister. Bu yüzden realizm akımında bilimsel kurallardan faydalanmak önemlidir. Realist yazarlar, çoğunlukla yapıtlarında, karakterlere, törelere, anketçiliğe, iç ve dış gözlemlere, yaratılan kahramanların kişisel acısından çevrenin tasvirine, günlük yaşantılı olaylara, açık bir anlatıma, nesnelliğe önem vermişlerdir.

Realizmin gerçek yaratıcıları Defoe, Balzac ile Tolstoy'dur. Flaubert, Goncourt Kardeşler, natüralistlerden Alphonse Daudet, Maupassant bu edebiyat akımına gerçek karakterini vermişlerdir. 1850 ile 1880 yılları arası realizmin en parlak dönemidir.

Bu akımın özellikleri; yaşadığımız zaman ve çevrede geçebilecek olaylar ve tanıyor olabileceğimiz kişiler konu edilir. Kısaca günlük yaşantıdan olay ve kişiler yer edinir. Gözlem önemlidir. Olağanüstü sayılabilecek herhangi bir şey önemsenmez. Çevre ve geleneklerin insanın kişiliğine olan etkisi dikkate alınarak bunların tasviri özenle yapılır. Yazar tarafsız olarak olay ve kişileri ele alır.

2.1.2. Natüralizm

Natüralizm; bilimsel yollar ışığında pozitivizmi temele alarak doğayı taklit etmek anlamına gelir. Aynı zamanda "doğalcılık", "tabiatçılık" kelimeleri de kullanılabilir. Natüralizm genel olarak, gerçekçiliğin (realizm) aşırıya kaçmış hali olarak tanımlanır. XIX. yüzyılın ikinci yarısında Fransa'da ortaya çıkmıştır. Realizmin kullandığı bilimsel yön, natüralizmde son noktaya ulaşmıştır. Gerçeği anlatmada aşırı derecede ileriye gider. Çirkin, bayağı sayılabilecek tüm her şey anlatılabilir.

Natüralizmin gayesi; "olayları, kişileri bilim adamı gözüyle incelemek; hayatın çirkin, iğrenç sahnelerini anlatmaktan çekinmemek; insanın mizacını, hareketlerini ifadelendirebilmek için irsiyetini, içinde yetiştiği çevreyi olduğu gibi belirtebilmektir" (Karaalioğlu, 1965, 65). Natüralizmin temel ilkesi; Sanat, doğanın bir kopyası olmalıdır. Yöntem olarak; sanatta tüm tabiatın gerçeklerini ortaya koyabilmek için

biyoloji, fizyoloji, sosyoloji gibi tüm bilimlerin sonuçlarından, deneylerinden yararlanılır. Uygulama alanı romandır. Eserde kullanılan dil, halkın anlayabileceği düzeyde olmalıdır.

Bu akımın kurucuları Emile Zola ve Goncourt Kardeşler'dir. Emile Zola natüralizme "deneysel roman" gözüyle bakar ve şöyle ele alır, "Bilimde olanak ve rastlantının yeri yoktur; aynı koşullar altında, aynı nedenler hep aynı sonuçları yaratır görüşüne bağlanan natüralizm; olayları çevre, soyaçekim, deney, bellilik öğeleri içerisinde ele alır; belgelere geniş yer verir" (Karaalioğlu, 1965, 66). Bu sebeple deneyli roman bu bilim evriminin bir sonucu durumundadır ve hayal aleminde yaşayan insanın yerine, doğanın içerisinde bulunarak çevresinin etkisi altında kalmış insanı irdeler. Romancı bir gözlemleme yeteneği bulunan bir bireydir. Bu sayede olayları nasıl görüyorsa öyle yansıtır ve hareket noktalarını ortaya koyar.

Realistler sadece kendi zamanı ve mekanıyla ilgilenmeyip daha geniş zaman ve mekanı ele almışlardır. Eserde kompozisyon ve üslup önemlidir. Fakat natüralistler yalnız kendi zaman ve mekanıyla ilgilenmişlerdir. Kompozisyon ve üslup önemli değildir. Realizmden ileri giderek gözlemcilik deneye dayandırılmıştır. Sevim Kantarcıoğlu edebiyatta natüralizmi şöyle açıklar,

> "Edebiyatta natüralizm, sanatın özü olan insan tecrübesini böyle bir bilimsel kaderciliğin dar çerçevesi içinde görmüştür. Natüralist edebiyat eleştiricilerine göre, insanın sosyal gerçeği bilimsel bir objektifle incelenmeli, dikkatle toplanılan dökümanlar sebep-netice ilişkisi ve sanat eserinin organik bütünlüğü içinde önceden tahmin edilen bir sonuca doğru kurgulanmalıdır. Roman, tarihî bir döküman olarak insanın sosyal gerçeğini fotoğrafik bir objektiflik içinde ifade etmelidir ve romancı kendi duygu, düşünce ve beklentilerini roman dünyasına aktarmamalıdır. Aslında natüralist yazar; gözlemlerinin mahsulü olan dökümanlarını sebep-netice ilişkisi içinde kurgulamakla yetinmeli, kendi yorumlarını bu sosyal belgenin dışında tutmalıdır" (Kantarcıoğlu, 2009, 141).

Natüralist yazarlardan Balzac'a göre; insan, hayvan gibi, kendi çevresinin mahsulü ve ona göre bireysel özellikler geliştiren bir varlıktır. O hâlde iyi bir romancının konusu toplum ve toplum içinde insan olmalıdır. Flaubert de, bir romancının karakterlerini objektif bir şekilde gözlemlemesini, onların yaşadıkları ruh olaylarının içine girebilmesini ve objektif bir şekilde bu olayları çözümlemesini istemiştir. Goncourt Kardeşler ise, romanı bilimsel terimlerle tanımlanmış, onu tarih

gibi düşünüp gerçek dökümanların kaydı olarak görmüşlerdir. Gerçekte natüralist roman, işçi ve orta sınıf arasında yer alan sınıf mücadelesine ifade kazandırmış ve yozlaşan orta sınıf değerlerini objektif bir şekilde eleştirmiştir. Natüralist romanda yaratılan sosyal tipler gerçekte toplumun bütün katlarını, bu katlardaki ahlâk bozukluğunu objektif bir şekilde sergilemekte kullanılmıştır.

2.2. Gerçekçilik Türleri

Kuramsal incelemelerde gerçekçilik genel olarak üç döneme ayrılır, Romantik gerçekçilik, eleştirel gerçekçilik ve sosyalist gerçekçilik. Romantik gerçekçilik; Victor Hugo ile başlar. "Bu gerçekçilikte işçi sınıfının patronaya karşı siyasal savaşımı yer almaz. Genel planda yoksulun zengine, güçsüzün güçlüye karşı hakları savunulur. Kalkış ve varış noktaları zenginin yoksula yardımı, yardımsever derneklerin, vakıfların kuruluşudur. Beyazların siyahları sömürmesine de karşıdır" (Alkan, 2005, 7) Eleştirel gerçekçilik; "Fransa'da Fourrier, Saint-Simon gibi kuramcıların, Balnqui gibi hem kuramcı, hem uygulamacıların, giderek Almanya'da Karl Marx'ın yazıları ve çabalarıyla işçi, siyasal bilince kavuşur. Şairler ve yazarlar da artık bilimsel sosyalizm doğrultusunda yapıtlar kaleme alıp işçi sınıfının bu siyasal bilinçlenmesine katkıda bulunmak isterler. Yönetimlerin baskısı, bazen de, savaşlar ya da cunta yumruğu giderek işçi sınıfıyla patrona arasındaki savaşımı yoğunlaştırır. İşte, yönetimi sosyalist olmayan bu ülkelerdeki toplumcu şiire ve yazına denir." (Alkan, 2005, 7) Sosyalist gerçekçilik; Bir ülkede sosyalist devrim yapılmışsa, devrimden itibaren başlayan şiire ve yazına denir. Daha önceleri var olan eleştirel gerçekçiliğin Marksist teori doğrultusunda ideolojik bir mahiyet almasıdır.

Gerçekçilik kendi içinde alt türlere ayrılır:

Toplumcu gerçekçilik: Marksist düşüncenin edebiyata yansımasıdır. Toplumcu gerçekçilik toplumculuğun etkisiyle gelişmiştir. Bu sebeple toplum düzen ve yapısında uzlaşmayı, sıkıntıların giderilmesini hedefler. Toplumcu gerçekçilik akımı genel olarak yazarların gerçek hayattan gözlemledikleri ya da bizzat yaşadıkları olay ve durumları konu edinir. Fakat yazar, bu şekilde meydana gelmiş bir olayı hikâyeleştirirken, Marksist görüşe göre yeniden bir yapı oluşturur ve akımın ilkeleri uyarınca yazar. Toplumcu gerçekçi yazarlar, eserlerinde toplumsal olayları diyalektik

olarak alırlar. Ezen ve ezilen sınıfları temsil eden tipler meydana getirir ve eserlerini bu tiplerin mücadelesi üzerine oluştururlar. Köy gerçekçiliği de bu tür içerisinde yer alır.

Gerçeküstücülük (sürrealizm): I. Dünya Savaşı ile II. Dünya Savaşı arasında sanatta alışılmadık kalıp ve kuralların kullanımının gündeme gelmesinde etkili olan felsefe anlayışıdır. Sürrealizm, 1924'te yayımlanan Fransa'da Andre Breton tarafından "Sürrealist Manifesto" ile ortaya çıkmış, 1930'a kadar etkili bir şekilde var olmuş bir akımdır. Akımın önde gelen temsilcileri arasında Breton'dan başka, Philippe Soupault, Aragon ve Eluard gibi şairler yer alır. Akımın felsefî temellerini Bergson, Freud ve Hegel'in düşünceleri oluşturur. "Gerçeküstücülüğün en belirgin özelliği, dilin bildik kullanımlarının ardında yatan ortak görünüm mantığını, algılayışını, kavrayışını kırmak amacıyla çoğunluk düş yaşamını andıran, imgelemin hep önde olduğu bambaşka anlatım olanakları arayışıdır. Genellikle bilinçdışından beslenen sanat teknikleri arayışındaki gerçeküstücülük, varolan değerlerle bağları koparmak adına ahlâksal, toplumsal, siyasal her türden kalıplaşmış yasalara ve düzenlere karşı çıkmayı amaç edinmiştir." (Ulaş, 1989, 597)

Sürrealistlere göre sanat, bilincin denetiminde yapılan bir üretim değil, bilinçaltının araçsız ve engelsiz bir aktarımıdır. Başka bir ifadeyle rüyalarda veya sarhoşlukta olduğu gibi, bilinçaltının bilinç düzeyine, gerçeğin olduğu gibi ortaya çıkmasıdır. Bu yüzden sürrealistler "çocukluğa dönüş" durumunu çok kullanırlar. Çünkü çocukluğun insanın en özgür, en gerçek dönemi olduğuna inanırlar. "Kısacası aklın, geleneklerin, ahlâk, din, kültür gibi insan hayatını ve davranışlarını belirleyen etkenlerin aleyhinde bulunurlar. Bunun için dış dünyaya, bilincin etkisine bağlı olmaksızın zihinden geçenlerin denetimsiz biçimde yazıya aktarılması demek olan otomatik yazı veya birkaç kişinin birbirinden habersiz olarak ortaklaşa yazdıkları soru-cevap şeklindeki metinler, gerçeküstücülerin en çok hatırlanan sanat tutumudur. Türk edebiyatında Garipçiler ve İkinci Yeni akımının kimi şairleri, gerçeküstücülerin anlayışından etkilenmişlerdir." (Daşçıoğlu, 2012, 50)

Neorealizm (Yeni gerçekçilik): İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İtalya'da ortaya çıkmıştır. Bu akıma göre; belli bir toplumun yaşamını, sıkıntılarını olduğu gibi aktarmaktır. Yeni gerçekçiliğin temelinde; Fransız gerçekçiliği, Rus toplumcu gerçekçiliği, İtalyan verismo akımına kadar birçok akımın etkisi yer alır. Yeni

gerçekçilik çağımızın önemli sorunlarına el atmıştır. İnsanı derinden etkileyen aşırı bir gerçekçilik hakimdir.

Modern Realizm: XIX. yüzyılın ikinci yarısında bilimin ilerlemesiyle realizm kendini göstermeye başlamıştır. Modern realizmle hikâye, roman, tiyatro türleri gelişmeye başlamıştır. Modern realizm sadece edebiyatta değil, sanatın diğer alanlarında da etkili olmaya başlar. Realizmin uygulama alanı romandır. Auerback, "modern realizm; yaşama olanağını yaratan yeryüzündeki insanların ortaklaşa yaşantısıdır." der.

Doğalcılık ya da doğalcı gerçekçilik: Natüralizm diye adlandırılan gerçekçilik çeşididir.

Kentsoylu gerçekçilik: Varoluşçuluğa varan gerçekçiliktir.

Psikolojik gerçekçilik: Gerçekçiliğin kavranmasında bireysel gerçekliğinin yansıtılmasıdır.

Kavramsal gerçekçilik: Bu tür, Ortaçağ felsefesinde olgu gerçekçiliğine dönüşmüştür.

3. DÜNYADA VE TÜRKİYE'DE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK ÜZERİNE

3.1. Dünyada Toplumsal Gerçekçilik

XIX. Yüzyılda gerçekçiliğin marksist yorumuyla geliştirilen sanat kuramıdır. Toplumcu gerçekçilik (*socialist realism*), Türkçe'de "sosyalist gerçekçilik" veya "toplumsalcı gerçekçilik" gibi ifadelerle yer almıştır. Berna Moran toplumcu gerçekçilik kuramını şöyle özetler:

> "Toplumcu gerçekçilik 1930'larda ortaya çıkmış ve ana ilkeleri bilindiği gibi, 1934'te toplanan Sovyet Yazarlar Birliği'nin Birinci Kongresi'nde saptanmıştı. Açılış konuşmasını Zudhanov'un yaptığı kongrede M. Gorki, N.İ. Buharin, Karl Radek gibi düşünür ve yazarlar konuşmuş, toplumcu gerçekçiliğin ne olduğu ve ne olmadığı üzerinde durmuş ve Sovyetlerdeki sanatçıların nasıl bir anlayışı benimsemeleri gerektiğini açıklamışlardı. Toplumcu gerçekçilik sanatın ne olduğu sorusundan çok ne olması gerektiği sorusuna cevap verir. Kongrede tespit edilen esaslar toplumcu gerçekçiliğin henüz bir estetik sistem halinde kurulduğu anlamına gelmez. Bu sistemleşme zamanla olmuştur, ama birçok noktaların yorumu Marksist estetikçiler arasında tartışmalara yol açmıştır" (Moran, 2013, 53)

Bu kongrede Maksim Gorki tarafından özetlenen dört ilkeyle toplumcu gerçekçiliğin ölçütleri ortaya konmuştur. Buna göre:

1. Toplumcu gerçekçilik daha önceki eleştirel gerçekçilikten farklı olarak pragmatik bir edebiyattır ve bir tezi savunur.

2. "Sosyalist bireysellik ancak kolektif emek içinde gelişebilir. "Edebiyatta insanı belirleyen en temel öge kolektivizmdir.

3. "Yaşam eylemdir ve yaratmaktır. Yeryüzünde yaşayan insanın ulaşmak isteyeceği en son amaç yeryüzünde yaşamak mutluluğudur." Yani yaşam, maddesel ve doğal olanla sınırlıdır.

4. "Sosyalist bireyselliğin geliştirilmesi bu edebiyatın ana amacıdır." Toplumcu

gerçekçilik didaktik bir amaç taşır. (Daşçıoğlu, 2012, 69)

Bu fikir kongrede tartışılarak resmîleştirilmiş ve devletin veya rejimin temel sanat ilkesi haline getirilmiştir. Toplumcu gerçekçilik fikri, her faaliyet gibi sanat ve edebiyat faaliyetlerinin de Komünist Partinin sıkı kontrolü altında yapılmasının istendiği Stalin döneminde ortaya atılmış ve hem Sovyetler Birliği'nde hem de diğer sosyalist ülkelerde rejimin temel bir inancı olarak uzun süre uygulanmıştır**.**

Kongrede belirlenen ilkelere göre edebiyatın da içinde bulunduğu bütün sanat dalları sınıflara tabii olmayan bir toplum oluşturmanın en önemli dayanaklarından biridir. Bu sanatların en önemli vazifesi böyle bir toplumun oluşumuna katkı sağlamaktır. Sanatçı, bu sebeple Stalin'in ifadesiyle "insan ruhlarının mühendisi"dir. Bu yüzden sanatçı veya yazar, toplumcu gerçekçilik anlayışına göre hem sınıfsız bir toplum yapısı kurmak hem de toplumun geleceği ve sınıf bilinci hakkında bilgi vermekle yükümlüdür. Yazar oluşturulmak istenen yapı için eserlerinde bu doğrultuda bir yol izlemelidir. Yazarın belli bir ideoloji bağlamında eser vermesi, yeteneğini sınırlandırmak anlamına da gelmektedir. Yazarlar Birliği Kongresi'nde benimsenen toplumcu gerçekçilik düşüncesini, Karl Radek şu sözlerle açıklar:

> "Gerçekçilik, çöken kapitalizmi ve onun çürüyen kültürünü yansıtmak değildir sadece; aynı zamanda yeni bir toplumu ve yeni bir kültürü yaratabilecek sınıfın doğuşunu yansıtmaktır. Toplumcu gerçekçilik, şu anki gerçekçiliği bilmek değil, bunun nereye gittiğini bilmektir. Toplumcu gerçekçi eser, yazarın hayatta gördüğü ve eserinde yansıttığı çelişkilerin nereye varacağını belirten eserdir." (Moran, 2013, 54)

Gerçek yaşamdan alınan konular, olduğu gibi değil; Marksizme göre yeniden şekillendirilerek, ayıklanıp, seçilip, düzenlenip tanımlanarak sunulur. Bu bakımdan çok da gerçekçi değildir. İnsanların bireysel sorunları ve dünyaları yerine toplumun ortak sorunları üzerinde durulur. Bireysel sorunlara yer verilse bile bunlar salt bireysel olgular değil; toplumsal sebep ve sonuçlara bağlı olarak sunulur. Yani toplumcu gerçekçilik, daha çok sosyolojik karakterli bir edebiyattır.

Kongrede yazar ve eleştiriciler, kendi dönemlerinin modernist yazarlarının hikâye tarzını burjuva sapması olarak görmüş ve reddetmişlerdir. Kurgusal eser olarak önerilen anlatım yöntemi, XIX. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkisini gösteren

realizm akımı doğrultusunda kullanılan hikâye tekniği olmuştur. Buna göre, Sovyetler Birliği'nde ve diğer sosyalist ülkelerde roman konusunda en çok örnek alınan ve model kabul edilen eserler, XIX. Yüzyıl realist romanları ve özellikle de Maksim Gorki'nin *Ana* (1907) adlı eseri olmuştur.

Toplumcu gerçekçilik, Marksist bilgi teorisiyle Engels aracılığıyla gelen Hegel'in estetik anlayışını beraber yapılandırarak sanat eserini dış dünyayı olduğu gibi yansıtan somut-genel şeklinde meydana geliyor. "Sanat önemli olanı tutmak, önemsizi çıkarmaktır" diyen Lukacs bu seçmenin bir perspektife dayanması gerektiğini söylüyor. Nesnel açıdan, belli bir tarihsel süreçteki temel bağlantıları ifade eder. Öznel bakımdan ise, bu bağlantıların varlığını ve içeriğini anlamaktır. Yalnız bu şekilde bakan bir sanatçı nesnel gerçekliği gösterebilir.

1934'te toplanan kongrede Maksim Gorki de, eleştirel gerçekçiliği oluşturan önemli kişileri değerlendirirken, yapıtlarının teknik bakımdan ve burjuva sınıfının yükseliş ve çöküşünü gösteren birer belge niteliği taşıdığını dile getirmiştir. Maksim Gorki de Flaubert ve Balzac gibi önemli gerçekçi yazarları önemsemekle birlikte onların ortaya koyduklarını yeterli bulmuyor. Bunun sebebi ise bu kişiler toplumdaki aksayan, göze batan yanları göstermişler, fakat bu durumun nasıl giderilebileceğiyle ilgili herhangi bir çözüm sunmamışlardır. Marksistlere göre bugünün yazarı artık bu duruma müdahale etmelidir. Günümüz gerçekçi yazarları yansıtacağı sosyal gerçeklik ve malzemesi bakımından kendi görüşünü de ortaya koymalıdırlar. Marksistlere göre, günümüzde sosyal gerçekliğin anlaşılması daha belirgin hale gelmiştir. Çünkü Marksist doktrinde toplumun hangi aşamalardan geçtiği ortaya konmuştur. Böylece eleştirel gerçekçilikle toplumcu gerçekçilik arasındaki fark ortaya çıkmıştır.

Eleştirel gerçekçi yazarlar toplumun özünü yansıtacak şekilde yazmaya niyetlendiklerinde halihazır olan bir durumu ve tipleri ele alıyorlardı. Bu kuramı bütün Marksistler paylaşmıyordu. Sovyet Rusya'nın dışındaki bazı Marksistler bu kuramın eksik, çatışmalı bazı kısımlarını belirtmişlerdir. "Toplumcu gerçekçiliğe bağlı Mihail Şolohov gibi birkaç büyük yazar, propaganda düzeyinin ötesine geçen eserler verebilmiş olmakla beraber, Boris Pasternak ve Aleksandr Soljenitsin gibi Sovyetler Birliği'nin başka büyük yazarları bu yola iltifat etmemişlerdir. Bu ilkeyi reddeden başka bir büyük isim de tiyatro sanatında önemli bir dönüşüm gerçekleştirerek epik tiyatroyu yaratan ünlü Marksist yönetmen ve yazar Bertold Brecht olmuştur. Yazarlar Birliği Kongresi'nde resmileşen toplumcu gerçekçilik ilkesi sonradan gelen Marksist

düşünür ve eleştiriciler tarafından eleştirilmiş ve daha esnek ölçütlere doğru gidilmiştir. Bu eleştiriciler içinde Marksist Macar teorisyen George Lukacs'ın IXX. Yüzyıl realist yazarları ve romanlarıyla ilgili çalışmaları önemlidir" (Huyugüzel, 2018, 509-510). Ona göre gerek yirminci yüzyılın modern edebiyatı ve az da olsa toplumcu gerçekçilik, bu metottan uzaklaştıklarından dolayı gerçekçiliği yansıtabilme imkanını yitirmiş ve doğalcılığa düşmüştür. Toplumcu gerçekçilik anlayışı hatalı oluşturulursa, edebiyat Stalin Rusya'sında olduğu gibi, günlük toplumsal hayatın çatışmalı yanlarını gösterme kabiliyetini yitirir, çünkü yazar bunların ortadan kalkmasının zamana bağlı olduğunu unutmuş gibidir. Lukacs'ın eleştirdiği noktalardan biri de toplumcu gerçekçilikte yer alan 'devrimci romantizm', 'olumlu kahramanlar' öğretisiydi. Devrimci romantizmde de gerçekçiliğin doğru olarak aktarmayı hatalı bakış açısı vardır ve tipik olan da şematik bir genellemeye neden oluyordu. Lukacs'a göre 'devrimci romantizm', toplumcu gerçekçiliğin kötü uygulamasından doğan, gerçekçiliğin zenginliğini, güzelliğini verebilmekte noksan natüralist edebiyatın çirkinliğinden kurtulmak için başvurulan bir çaredir.

Lukacs, eser hem toplumcu olmalı hem de doğru anlamda gerçekçi olmalı derken bir yöntem olarak gerçekçiliği savunuyordu. Diğer yöntemlerin denenmesi gerektiğine inanmıyordu. Marksist estetikçilerin birçoğu toplumcu gerçekçiliği eleştirirken gerçekçiliğin bir yöntem olarak şart koşulmasını eleştirirler. E. Fischer, gerçekçilik teriminin yarattığı sakıncayı hesaba katarak toplumcu gerçekçilik yerine toplumcu sanat denmesini daha doğru bulur. Mesele gerçekçilk meselesi değil, gerçekliği yansıtırken toplumcu bir bakışa sahip olmaktır.

3.2. Türkiye'de Toplumsal Gerçekçilik

Türk edebiyatında toplumsal gerçekçilik akımı, ağırlıklı olarak 1930-1980 yılları arasında etkili olmuştur. Cumhuriyet'in ilk yıllarında "sosyalizm", "komünizm" gibi terimlerin kullanımının devlet tarafından yasaklanması, ayrıca toplum tarafından da kabul görmemesi, hatta itici gelmesi nedeniyle Türk toplumcu yazarlar, bunun yerine, "toplumcu gerçekçilik" terimini benimsediler.

Türk edebiyatında gerçekçilik tartışmaları 1860'lı yıllarda Tanzimat edebiyatı ile birlikte Batılı anlamda eser üretme çabası sonucu ortaya çıkmıştır. Batı'dan örnek alarak oluşturulan eserlerde romantizm, realizm, natüralizm gibi edebiyat – estetik felsefelerinin etkili olduğu görülmüştür. Bunun sonucunda edebiyatımızda edebiyat –

estetik tartışmaları Tanzimat edebiyatıyla başlamış ve günümüze kadar devam etmiştir. Bu tartışmalar, Türk edebiyatında Batılı anlamda eleştirinin başlangıcı kabul edilir ve bu edebi tartışmaların bir bölümü "gerçekçilik tartışmaları" üzerine olmuştur.

Gerçekçilik üzerinde duran ilk isim Namık Kemal olmuştur. Ona göre; "divan şiiri, İran edebiyatının etkisinde kaldığı için tabiat ve hayattan uzaklaşmıştır. Tabiilik ve dünyeviliği elde etmek için ise Arap ve Avrupa edebiyatlarına yaklaşmak gerekir. Namık Kemal'in roman tanımında temel nokta; olayların gerçeklik, olabilirlik çerçevesinde gerçekleşmesi gereğidir" (Demir, 2007, 430). Recaizade Mahmut Ekrem de divan şiirinin abartılı hayal dünyasını eleştirir ve gerçeklikten uzak olduğunu belirtir. Ona göre, şiirde hayale abartılı olarak yer verilmemelidir. Şiirde hayal unsurları tabiata uygun olacak şekilde bulunmalıdır.

Başta Namık Kemal olmak üzere Şinasi, Ziya Paşa, Recaizade Mahmut Ekrem gibi Tanzimat dönemi edebiyatçıları Tanzimat ile değişim hareketleri gösteren toplumda Divan edebiyatı cevap veremez hale geldiği için onu eleştirmişlerdir. Fakat duygusal nitelikte eserler verdikleri halde doğrudan romantizm ve realizm üzerinde ciddiyetle durmamışlar, romantizm ve realizmi birer edebi akım olarak ele alıp sistemli bir şekilde irdelememişlerdir.

Türk edebiyatında gerçekçilik hakkında ilk olarak bilgi veren, açıklayan kişi Beşir Fuat'tır. "Beşir Fuat, dönemin Türk edebiyatının yönünü romantizmden realizme çevirmek için 1885 yılında Victor Hugo üzerine eleştirel bir monografi yazar. Bu eserde Hugo ile Zola'yı karşılaştırır ve Zola'nın şahsında gerçekçi edebiyatın üstünlüklerini gösterir" (Demir, 2007, 431). Onun asıl amacı gerçekçi edebiyatı tesis etmektir. Bu çerçevede Beşir Fuat, edebiyatta gerçeğin her şeyden üstün olması gerektiğini savunur ve romantizm etkisinde kalan Menemenlizade Mehmet Tahir, Namık Kemal, Recaizade Mahmut Ekrem ile tartışma içerisine girer. Bu tartışmada ona Muallim Naci destek çıkar.

"Realizm ve natüralizmi birlikte düşünen ve o zamanki okuyuculara aralarındaki farkı belirtmeyi gereksiz bulan Beşir Fuat, romantizmi, edebiyatta hürriyet olarak gördüğünü; eskiyi yıkmak, kaidelerin zincirlerini kırmak anlamında aldığını ve bu bakımdan değerli bulduğunu söyler. Romantizm, gerçekçilik karşısında geçersiz kalır. Realizm ve natüralizmin esasını hayalden, mübalağadan kaçınmak ve gerçeği olduğu gibi anlatmak şeklinde izah eder. Beşir Fuat, realizm ve natüralizmin

yalnızca gözleme dayanmadığını ifade eder. Sanatçı tecrübeyi ilave ederek kendi dehasını devreye sokar. Ayrıca Beşir Fuat, modern pozitif bilimlerdeki sebep-sonuç ilişkisinin de, yani determinizmin de edebi eserde göz önünde bulundurulmasını ister." (Oktay, 2008, 147-48).

Nabizade Nazım 1891 yılında kaleme aldığı *Karabibik* adlı romanının önsözünde realizm ve natüralizmi savunarak onlar hakkında bilgi verir. Ona göre; gerçekçi yazarların amaçları, insanoğlunun başından geçen olayları, yalnızca insan açısından incelemek ve öykülemektir. Gerçekçi yazarlar, insanı bütün doğallığı ve gerçekliği ile ortaya koymak isterler. Nabizade Nazım Türk edebiyatında hem eseri hem de görüşleriyle gerçekçilik tartışmaları içerisinde yer almıştır.

Ahmet Mithat Efendi, realizm ve natüralizme karşı romantizmi savunur. Çünkü romantizm ahlak dersi vermeye, yüce duyguları işlemeye, halkı eğitmeye en uygun akımdır. Ahmet Mithat, *Müşahedat* adlı romanını natüralist bir eser örneği vermek amacıyla yazar. Eserin önsözünde realizm ve natüralizm hakkında düşüncelerine yer verir. Ona göre gerçek yalnızca çirkinlikleri, fuhuşu, sefahati ve sefaleti ortaya koymak değildir; eserlerde iyilikler, güzellikler de anlatılmalıdır. Bir eser ancak bu durumda gerçekçi olur.

Mizancı Murat ahlaki edebiyatı savunmuş ve edebiyatı toplumun maneviyat hayatı olarak görmüştür. Roman ve tiyatro türündeki eserlerde olayların doğal bir şekilde gelişmesiyle beraber, toplumsal adaba, milli terbiyeye ve tab'-ı selime uygun olmalı, hakikate aykırı olmamalıdır. Tanzimat döneminde gerçekçilik tartışmaları düzensiz bir şekilde hayal ve hakikat karşıtlığı çerçevesinde ele alınmış ve sonraki dönemlere alt yapı oluşturmuştur.

Servet-i Fünun döneminde gerçekçilik üzerinde en detaylı bilgiyi Halit Ziya Uşaklıgil vermiştir. 1892'de yayınladığı *Hikaye* adlı eserinde "hikâye" sözcüğünü hem hikâye hem roman karşılığı olarak vermiş ve realizm ve romantizm üzerinde durmuştur. Realizmin romantizme üstünlüklerini ortaya koymuş, kendisinin realizmi benimsediğini ve Türk edebiyatının da realist eserlere ihtiyacı olduğunu dile getirmiştir. Mukaddime bölümünde Osmanlı edebiyatında hikâyede olayın betimlenmesinin değil, insan ruhunun derinliklerini dikkate sunmanın önemli olduğunu; başarılı eserlerin insan ruhunun derinliklerini ayrıntılı bir şekilde ortaya koymaya özen gösterdiğini söyler. Ona göre realizm, maddeye ve ruha dayanan

konuları tetkik ve tecrübe üzerine kurarak tasvirden ve tahlilden oluşur. Halit Ziya'ya göre en kötü bir gerçeği, en güzel bir hayale üstün tutan realizm, insanları olduğu gibi gösterirken romantikler ise yarattıkları tipleri arzularına göre, en seçkin ve güzel bir şekilde resmetme sahteciliğine yönelirler. Realistlerde her şey ciddi, her şey doğrudur. Romantiklerde ise her şey hayali, her şey sahtedir.

Mehmet Rauf ise "Bizde Roman" (1889) başlıklı yazısında bizdeki romanlarda hayatın tasvirinin bulunmadığını, romanın tasvir-i hayat olduğunu vurguladıktan sonra Batı'da yazarların realist bir tavır sergileyerek hayale kapılmadıklarını, hakikâtten ayrılmadıklarını söyler.

II. Meşrutiyet'ten sonraki Milli Edebiyat döneminde hikâye ve roman gibi anlatma esasına dayalı edebiyat türlerinin teorisi üzerinde durulamamıştır. Bu dönemde başlayan milliyetçilik hareketleri edebiyatımıza farklı bir yön vermiştir. Milli Edebiyat bir dil hareketi ile başlamış ve sonrasında edebiyatın alt yapısı değiştirilmiştir. Dönüşüme uğrayan alt yapı ile birlikte, tarih ve milli bilinçle derinlik kazanarak milli bir edebiyatın ilkeleri ortaya çıkmıştır. Eleştiri de bu çerçevede ele alınıp uygulanmıştır.

"Milli Edebiyat döneminde Ziya Gökalp, Türk romantizminden bahseder ve romantizmin edebiyatın millileşmesi demek olduğunu ve Türk romantizminin de gelecekte Türkçülükten doğacağını ifade eder. Ali Canip de bunu "Halka Doğru Edebiyat" olarak nitelendirir" (Demir, 2007, 435). Milli Edebiyat, gerçekçi bir edebiyat çizgisinde ortaya çıkmıştır.

Bu önemde Hüseyin Rahmi Gürpınar, halkın geleneksel inançlara, yerleşmiş düşüncelere, göreneklere ve dine dayalı zihniyeti yerine, Batı'nın akla, bilime dayalı pozitivist zihniyetini yerleştirmeyi, Emile Zola'dan da kaynaklanan bir tesirle zaman zaman natüralizme varan realizmi, romantizmle birlikte başarıyla ortaya koymuştur.

Cumhuriyet döneminde gerçekçilik tartışmaları toplumcu gerçekçi çizgisinde ortaya çıkışıyla birlikte yeniden alevlenir ve bu tartışmalar postmodernizmin Türk edebiyatında etkisini göstermeye başladığı 1980'li yıllara kadar sürer.

1925-1940 yılları arasında toplumcu gerçekçilik öne çıkmaya başlar. Türk edebiyatında gerçekçilik tartışmaları Cumhuriyet döneminde toplumcu gerçekçilik çizgisinde yeni bir boyut kazanmıştır. Nazım Hikmet, toplumcu gerçekçi anlayışın ilk ve en önemli temsilcisi olmuştur.

Türk edebiyatında gerçekçilik artık Marksist felsefenin yazın kuramı olan toplumcu gerçekçi bir çizgide gelişir. Toplumcu gerçekçiliğin öncülüğünü *Resimli Ay* dergisinde başlattığı "Putları Yıkıyoruz" kampanyasıyla Nâzım Hikmet yapmıştır. *Resimli Ay* dergisinin Haziran ve Temmuz 1929 sayılarında yayımladığı bu iki yazıyla Abdülhak Hâmid ve Mehmet Emin Yurdakul'u yıpratıcı bir şekilde eleştirir. Bu kampanya ile hem o dönemdeki yazının hem de siyaset ideolojisini eleştirerek yeni ve toplumcu bir sanat anlayışının oluşumunu sağlar. Ayrıca "Putları Niçin Yıkıyoruz" başlıklı bir açıklama yayımlanır. Bu açıklamada "Cemiyetin terakkisi için yeni fikirlere ve yeni cereyanlara ihtiyaç vardır. Bu yeni fikir ve cereyanlara inkişaf imkanı verebilmek için bu tahaccür etmiş fikir ve sanat putlarını ortadan kaldırmak ihtiyacı baş gösterir. O vakit insanlar kendi fikir ve hayallerini temsil edemediğine kani oldukları putları devirip yeni fikirlere yol açarlar. İşte biz de putları yıkmakla eskimiş, çürümüş mütahaccir putları devirip yeni fikirlere yol açmaktan başka bir şey yapmıyoruz." (Demir, 2007, 437) denilir. Bu dönemde birçok genç isim Nâzım'ın yolundan ilerler ve sadece edebi anlamda kalmaz siyasi anlamda da onların sola katılmalarını sağlar.

Gerçekçilik, diğer adıyla "realizm" Nâzım Hikmet'in şiirinin çeşitli safhalarında önemle koruduğu; bu aşamalarda genelde sanat, özelde şiir üzerine düşünceleriyle gelişen, değişen, yeni ve daha somut anlamlar kazanan bir yaratma yöntemidir. 1937'de *Her Ay* dergisinde; "Ben şiirde realiteyi bütün mürekkepliği, mazi, hal, istikbal unsurlarıyla ve hareket halinde veren bir realizme ulaşmak istiyorum. Fakat, hâlâ ulaşamadım. Birçok yazılarımın realizmi tek taraflıdır. Bundan dolayı da çok defa fazla haykıran bir 'propaganda' edası taşıyorlar. Bu hatamı anladım. Yeni verimlerimde bu hataya bir daha düşmeyeceğim. Cihanı görüş, anlayış bakımından değil, bu cihanı görüş ve anlayışın sanattaki tezahürü bakımından telakkilerim bir hayli değişti." (Doğan, 1991, 60) şeklinde ifade eder.

1941 tarihli bir mektup şöyle açıklar: "Gelelim realizmi tarif meselesine. Ben bu bahsi şöyle hülasa ediyorum: edebiyatta modern realizm şuurlu olarak edebiyat sahasına diyalektik materyalizmin tatbikidir… Diyalektik materyalist felsefeye göre maddi ve ruhî hadiseleri seyirlerinde görmek lazımdır. Realist edebiyatçı için de aksettirdiği –sanatkârane inikas ettirdiği- mevzuunu böyle bir akış halinde vermesi icap eder… Diyalektik için hakikatler mücerret değil, konkredir. Realist edebiyatçı

için de mesela, şair için bu konkre hakikat meselesi realist şiirin esaslarından biri olmalıdır." (Doğan, 1991, 61)

Nâzım'ın gerçekçilik konusundaki fikirlerinin resmi Toplumcu Gerçekçilik tanımıyla benzer pek çok noktası vardır. Sovyet Yazarlar Birliği'nin 1934 yılında Birinci Kurultay'ında kabul edilen Toplumcu Gerçekçilik tanımına göre; "Sovyet edebiyatının ve eleştirisinin temel yöntemi olan Toplumcu Gerçekçilik, sanatçıdan, gerçekliğin devrimci gelişimi içerisinde doğru, tarihsel bakımdan somut bir betimlemesini vermesini ister. Bundan başka, gerçekliğin bu artistik betimlemesinin hakiki ve tarihsel bakımdan somut özelliği, kütlelerin toplumculuk ruhu içinde ideolojik olarak değiştirilmesi ve eğitimi görevi ile birleştirilmiş olmalıdır." (Doğan, 1991, 61-62) Bu tanıma göre Nâzım Hikmet toplumculuk ruhunu ilk şiirlerinden beri benimsemiştir. Nâzım'ın düşünceleriyle resmi Toplumcu Gerçekçilik tanımı arasındaki benzerliğin temel noktası "Diyalektik Maddecilik"tir. Nâzım Hikmet'e göre "diyalektik, materyalist realizm"; insanları oldukları ve olmak üzere bulundukları gibi göstermek ve yazarın en çok benimsediği kahramanı bile bu ilke doğrultusunda çizmek demektir.

Öz ve biçim konusu Nâzım Hikmet'i ömrü boyunca uğraştırmıştır. 1941'de, "Şekli tayin eden muhtevadır, fakat muhteva tarafından tayin olunan şekillerin nasıl diyalektikman muhteva üzerinde müessir oldukları ve kemiyette de olsa değişen muhteva üzerinde nasıl bir muhafazakar, mürteci rol oynadıkları malum" diyen şair, 1958'de; "Her şiir bağımsız bir bütündür. Demek ki, her şiir için bu şiirin özüne uygun biçimi aramak ve bu biçimi şiire uygulamak söz konudur. (…) Öz ile biçim arasında bir birlik olduğu besbellidir ama, öz ile biçim arasında karşılıklı bir etki de vardır. Önceliği olan öz'dür, ne var ki, biçimin öz üzerindeki etkisi de inkâr edilemez" (Doğan, 1991, 63) diyordu.

"Her somut öze en uygun biçimi bulmak" anlayışı ilk şiirlerinden son şiirlerine kadar devam etmiştir ve biçim, ses araştırmalarını sürdürmüştür. Yeni bir özü yeni bir biçimle ortaya koymuştur.

Toplumsal veya kişisel zorunluluklar sebebiyle şiirde meydana gelen tıkanmalar onu şiirde yeni arayışlara yöneltmiştir denebilir. Ona göre önemli olan "duyduklarını, düşündüklerini canlı şeylerin çıplaklığıyla doğrudan doğruya en kestirmeden yazmak"tır. (Doğan, 1991, 58) Topluluk karşısında şiirlerini açıkça

okuyabildiği dönemlerde "söylev" tarzında şiirler kaleme almıştır. Böylece şiirlerde polemik havası oluşturmuştur. Okuma, yayımlama özgürlüğünün kısıtlandığı dönemlerde ise genellikle öykülemenin hakim olduğu, yabancı konuların ele alındığı şiirler yazmıştır.

"Nâzım, *835 Satır* (1929), *Jokand ile Si-Ya-U* (1929), *Varan 3* (1930), *1+1=1* (1930), *Sesini Kaybeden Şehir* (1931), *Benerci Kendini Niçin Öldürdü* (1932) adlı kitaplarıyla, '…Haşim'e, Yahya Kemal'e, Fecr-i Ati'ye, Hececiler'e alışık şiirde yenilik getirdi. Nâzım Hikmet şiirde hem içerik hem biçim açısından yeni araştırmalara yöneldi. Şiirin konusu politik, ideolojik konuları da içerecek şekilde genişledi. Şiirin yaşamla, insanla, toplumla ilişkisini geliştirdi. 1930'da henüz Toplumcu Gerçekçilik terimi bilinmiyorken o, "diyalektik realizm" terimini ortaya koydu: "Sanat, sinemadan tutunuz da şiire kadar, realitenin vesikalarından kompozisyonlar, tertipler ve besteler yapmaya doğru gitmektedir. Bu gerçeklerin mimarisi, bazen öyle müthiş bir mana alıyor ki, onların yanında entrikalı romanlar, kalbin mırıltılarını heceleyen şiirler zavallı ve gülünç kalıyor. Realizm fotoğraf realizmi olmamalıdır. Gerçeklerin abidesini yapan ve bunu yapmak için bir sıra tahlil ve terkiplerden mürekkep bir kompozisyon husule getiren diyalektik bir realizm olmalıdır" (Doğan, 1991, 58) diye açıkladı.

Nâzım Hikmet yeniyi arayan, değiştiren, geliştiren, belli kalıplar içerisine sığınmayan yaratıcı, yol gösterici bir toplumcu gerçekçi şair olmuştur. Şair, yaşamını ve sanatını sosyalist düşünceye adamıştır. Bunun yansıması olarak, ömrü boyunca hem hareket, hem de düşünce olarak Rusya'daki Bolşevik devriminin bir benzerini Türkiye'de de yaşatmak ve işçi-köylü sınıfın iktidarını hedefleyen bir yaşam mücadelesi olmuştur.

Nazım Hikmet, hem şiirleriyle hem de kampanya sırasında yazdıklarıyla gençlik arasında yeni sanatın tek simgesi haline geldi. Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Nail V., Emin Türk, İlhami Bekir gibi edebiyatçılar, *Resimli Ay*'da ve başka dergilerde gerçekçi ve toplumcu eğilimli yazılar yazmaya başladılar. Onun etkisinde kalan Ercüment Behzat, İlhami Bekir, Hasan İzzettin Dinamo, Rıfat Ilgaz, Cahit Irgat, A. Kadir, Niyazi Akıncıoğlu, Ömer Faruk Toprak, Arif Damar, Ahmet Arif, Şükran Kurdakul ve Attilâ İlhan gibi birçok isim olmuştur.

3.2.1. Toplumcu Gerçekçilik ve 1940 Kuşağı

1940 Kuşağı konusu edebiyatımızın en çok üzerinde durulan, tartışılan bir dönemi olmuştur. Bunda sadece belli bir tarihsel süreçte yazılan şiirler, oluşan edebi anlayışlar değil ayrıca bu konunun bir şekilde siyasi alana çekilmesinden dolayı gruplaşmaların ortaya çıktığı görülür. 1940'lı yıllar geride kaldıkça o dönemin şairleri bile değişimle uğraşmış olmasına rağmen iki türlü sanat anlayışı yeni kuşaklara aşılanarak sürdürülmeye çalışılmıştır.

1930'lu yılların sonlarına doğru, farklı tarzda şiirler ortaya çıkmıştı: Ahmet Haşim ve Yahya Kemal etkisindeki isimler; Hececiler kuşağı; Yedi Meşaleciler; Necip Fazıl, Ahmet Muhip, Cahit Sıtkı, Ziya Osman, bir ölçüde Ahmet Hamdi, Fazıl Hüsnü gibi şiirle uğraşmaya devam eden isimler ve serbest nazım ile yazan kişilerden bahsedebiliriz.

Nâzım'ın 1929'da *Resimli Ay*'daki "Putları Yıkıyoruz" kampanyasıyla ve 1936'ya kadar çıkardığı şiir kitapları ile serbest nazım hareketini şiirlerinde göstermiş ve herkesi etkilemiştir. Bununla birlikte serbest nazım solcuların, komünistlerin şiir anlayışıdır; Hece ve Aruz ise Milliyetçilerin akımıdır diye bir düşünce belirmiştir. Bu sebeple, serbest nazımla hece arasında bir seçim yapanlar siyasal bir seçim de yapmış gibi kabul ediliyordu.

Buna göre "1930'ların sonlarında şiirde en etkin durumda olanlar serbest nazımla şiirler yazan, çıkardıkları dergilerle yazın çevresinde en fazla ses getiren, en yaşlısı otuzuna varmamış bu gençlerdi. Kendilerinden önceki kuşağın şiiri içine hapsetmiş olduğu sırça köşkten *halk*'a, sokağa, kahveye taşıma savı ile eski şiirin temalarına, konularına, donmuş biçim ve kafiye düzenine karşı çıkıyorlardı. Henüz başlamış olan dünya savaşının neden olduğu yıkımlar, ölümler, yoksulluk bu demokratikleşme özlemini ilerdeki yıllarda daha da hızlandıracak, halk kütlelerinin önem kazanmasıyla birlikte şiirde ve öyküde 'küçük adam' teması belirginleşecektir. Küçük adam'ın günlük yaşamı, sıkıntıları, dertleri, sevinçleri, vb. şiirin vazgeçilmez temaları arasına girecektir. Bunlara barış özlemi, savaş aleyhtarlığı, yaşama sevinci, güzel ve mutlu günler beklentisi de eklenince bu şiirlerin ortak temaları da ortaya çıkmış olur." (Doğan, 1991, 65)

1940 başında Gavsi Halid Ozansoy'un *İstiklâl* gazetesinde, "Tasfiye Lâzım" başlıklı yazısıyla başlayan, 1929'daki "Putları Yıkıyoruz" kampanyasına benzer 1940 Tasfiye Hareketi ile yeniliğe ayak uyduramayanlar uzaklaştırılmak istenmiştir.

Yeni Edebiyat'ın 1. Sayısında Z.B. (Zeki Baştımar) imzalı "Yenilik İstiyoruz, Gerilik Değil" başlıklı yazısında konu açıklık kazanır: "Yenilik olmasa şair ebediliğe götüren yolu belki hiç bulamazdı. Lâkin şiirden fazla 'yeniliğe', ebediliğe âşık olan 'şair' hiçbir zaman şiire ulaşamayacaktır. Genç şairlerimizden çoğu bu hakikati henüz anlamamış görünüyor ve bunun için şiirde yapmak istedikleri yenilik prensipsiz ve gayesiz bir şekil değiştirmeden ibaret kalıyor, 'eski'den nefret, yeniye rastgele bir şeyler katmak yahut ondan bir şeyler koparark leyleği kuşa benzetmek salgın bir moda oldu. (…) Şunu işaret etmek lazım ki bu cereyan kuvvetli bir hamle ile *daha şimdiden klasiklerimiz sırasına geçmeye namzet eserler veren bugünkü hakiki yenilik cereyanına karşı bir aksiyon* olarak kendini gösteriyor." (Doğan, 1991, 66-67)

Bu yazıya göre ileride belirecek 1940 Toplumcu Şairler Kuşağı'nın resmi olarak ilk kez ima edildiğini, genç şairlerin hakiki ve sahte yenilikçiler diye iki gruba ayrıldığını ve sahte yenilikçilerin gerici hareket olarak birinci grubun karşısına çıktığı söylenebilir.

Bugün bu şairlere yakıştırılan Toplumcu Gerçekçilik'in adı o dönemde dergilerde geçmemektedir. Attilâ İlhan'ın "toplumsal realizm" diyerek konuya açıklık getireceği 1950'lı yıllara kadar Toplumcu Gerçekçilik doğru şekilde anlaşılmamıştır ve tartışılmamıştır. 1940 Kuşağı Toplumcu Şairleri diye adlandırılanların birkaçı dışında şiiri etkili bir düzeye getirememelerinin sebebi olarak sanatçı yeteneklerinde, yeniliği arama eğilimlerinde aranmalıdır.

Rıfat Ilgaz, 1940-1942 yılları arasında *Yürüyüş, Yeni Ses, Pınar*… gibi dergilerde yayımladığı şiirlerini 1943 yılında *Yarenlik* adlı kitapta toplayarak genç kuşağın umut veren bir ismi olmuştur. Kitaptaki imgesiz, kuru anlatım, türküler ve halk ağzından etkiler, gözlem ve olayın ağır basması onu sanat yönünden Serbest Nazımdan çok Garip akımına yaklaştırmıştır. Ancak içerik, tip, tema yönünden onlardan ayrılır. İşlediği temalar; küçük insanların yaşamları, geçim sıkıntıları, eksiklikleri, hastalık, ölüm gibi konulardır. Zamanla gözleme dayanan gerçekçiliğine mizahi bakış açısı katılmıştır. Ilgaz'ın şiiri belli bir noktada tıkanmıştır. Yeni ürün ortaya koyabildiği söylenemez.

Sadri Ertem, yazdığı romanlarının ve hikâyelerinin yanı sıra toplumcu gerçekçilik hakkında kuramsal yazılar da kaleme almıştır. Ona göre gerçekçi ve tezli, toplumsal konuları işleyen bir edebiyat oluşturulmalıdır ve yeni sanatın yani toplumcu gerçekçiliğin felsefesini tanıtmıştır. Köşe yazılarında edebiyatın toplumsal görevi üzerinde durur, sanatçıların toplumsal sorunları işlemesi gerektiğini savunur ve edebiyatın toplumcu, gerçekçi yönüne vurgu yapar. Bu yazılarını *Fikir ve Sanat* adlı eserinde toplamıştır.

1940 Kuşağından A. Kadir, Nâzım Hikmet'in etkisinde en çok kalan isimdir. İlk şiirlerinde kullandığı imgeler, dize kurma tekniği, ses, öyküleme çoğu zaman Nâzım'a benzer. Son şiirlerine kadar bu etki azalarak devam etmiştir. A. Kadir pek yenilik peşinde olmamıştır. Her daim yakınan ama umudu da olan bir duygu hakimdir. Şiirlerinde yakın çevresindeki tanık olduğu olayları konu edinmiştir denebilir.

Cahit Irgat 1935 yılında şiire başlamış ve 1940'ların başından itibaren özgün şiirlerini ölümüne kadar sürdürmüştür. Şiirlerinde hep her haliyle insanı anlatmayı görev edinmiştir. 1940 Kuşağının her iki kesiminden şairlerde olduğu gibi insan sevgisi, yaşama sevinci, kardeşlik, barış şiir temaları arasındadır. Bu temaları kimi zaman alaycı, kimi zaman öfkeli lâkin genellikle Garip şiirindeki gibi şaşırtıcı buluş ve deyişlerle dile getirmiştir.

M. Niyazi Akıncıoğlu, 1938-1940 yılları arasında hece ölçüsüyle yazdığı şiirlerinden sonra bir tarafta Nâzım Hikmet, bir tarafta Orhan Veli etkisinde bir şiir geliştirmiştir. 1943'ten itibaren kendine özgü şiirlerini serbest nazımda Halk Şiirinden ve Divan Şiirinden faydalanarak yazmıştır. Daha sonra şiiri bırakmıştır.

1938'de *Servetifünun* dergisinde ilk şiirleri yayımlanan Suat Taşer, 1940'tan başlayarak *Küllük*, *Yeni Edebiyat*, *Yürüyüş*, *Pınar*, *Adımlar*, *Yığın* gibi dergilerde yazar. Toplumcu şiirin önemli bir şairidir. Serbest nazımla yazılmış, yüksek sesle okunacak bu şiirlerde söylev tarzı egemendir. 1940'ların başlıca temaları barış, özgürlük ve insan sevgisi yanında kent yaşamına karşı kırsal yaşama övgü, küçük adamın sevdası, yalnızlığı, yoksulluğu temaları onu Nâzım söylemiyle Garipçiler arasında bir yere gelir.

Ömer Faruk Toprak, yazdığı şiirlerle adından çokça söz ettiren 1940 toplumcu şairleri arasında sayılmıştır. Buna karşın bu kuşağın şairleri arasında "en hızlı dağılan, en çok fire veren, en ağdalı ama aynı zamanda en boş şiiri de yine o yazmıştır. Hikmet

Altınkaynak'ın yargılarına göre zaman içinde şiirini gereği gibi işlemediğini, verimli olmadığını söylemek yanlış olmaz." (Doğan, 1991, 71-72)

Enver Gökçe 1940 Kuşağının az yazmış bir şairidir. Tüm şiirlerinde yalın, sade ve etkili bir halk dili ve türkü söyleyişi vardır. Geleneksel yapıyı kullanarak, güncel olanı evrensel değerlere dayandırarak sunmuştur. "Mehmet Kemal her dönemde, geçerli şiirin, moda şiirin izleyicisi bir şair olmuş; her türlü etkiye açık, delikleri geniş kalbur gibi bir şiir dokumuştur." (Doğan, 1991, 72)

1940 Kuşağının toplumcu kısmında şiirde etkili ismi olan Arif Damar 1940-1945 yılları arasında *Yeni İnsanlık, İnsan, Gün, Ant* gibi dergilerde yayımladığı şiirlerle ismi bilinir olmuştur. Garip akımının son yıllarında Nâzım çizgisinin etkisinde insancıl, yurtsever, savaş düşmanı coşkulu şiirler yazmıştır. Bundan sonraki şiirlerinde aynı özü genişletip derinleştirerek yeni anlatım şekilleri aradığı söylenebilir. "Teknik yönden, yerli çağcıl şiirin tüm sınırlarında gezinmesine karşın kendine mal ettiği sesi; yoksunluklardan, ezikliklerden, yıkımlardan da söz etse, duyurmak, aşılamak istediği umudu söyleyen o tok sesi yitirmek istemez bir türlü." (Doğan, 1991, 72) Arif Damar değişime her zaman açık olmakla beraber özgün yapısını koruyabilmesi açısından önemli bir isimdir.

"İlk şiirlerini çok genç bir yaşta yayımlayan (*Balıkçı Türküsü,* Yeni Edebiyat, 1941) Attilâ İlhan asıl ününü *Cebbaroğlu Mehemmed* adlı şiirinin CHP şiir yarışmasında ikincilik ödülünü kazanmasıyla yaptı. *Duvar* (1948) adıyla yayımladığı ilk şiir kitabı bu ününü daha da pekiştirdi. Nâzım şiirinin yasaklı olması, bu gür sesli, biraz romantik, genç destan şairinin parlamasını kolaylaştırdı. İlk yıllarda pek belirgin olan Nâzım etkisi, halk şiirinden yer yer yararlanmalar, divan şiiri hayranlığı daha sonra kendi şiir potasında erir ve *Tutuklunun Günlüğü*'ne kadar sürecek tipik Attilâ İlhan şiiri ortaya çıkar: çağdaşı tüm şiir akımlarına (Garip, 1940 Toplumcuları, İkinci Yeni) tepki olarak gelişen; çarpıcı, parlak imgelerle, benzetmelerle, yabancı yer ve kişi adları, garip istekler ve hayaller, sanrılarla süslü; etki gücünü arttırmak için sık sık eski dile ve söz dizimine yaslanan; kimi zaman yapışkan bir bireysel romantizme batmış, kimi zamansa bu romantizmden yakın tarihe uzanıp oradan hız alan bir toplumculuğa yükselmeye çalışan kendine özgü bir şiir. Attilâ İlhan bu tür şiirleriyle kendinden sonraki genç şairleri bir hayli etkilemiştir." (Doğan, 1991, 73)

Ahmet Arif az yazan, az yayımlayan bir şair olarak kuşağının en özgün isimleri arasında yer alır. "Şiirlerinde Doğu Anadolu'nun yaban doğası, feodal yaşam koşulları, insanı, bu insanın sancılı, korkulu, güç yaşamı, isyanı, hepsi, yerel bir dil ve anlatımla dile gelir. Daha çok yüksek sesle okunacak bir meydan şiiridir bu. Destansı söyleyişi içinde sert, çarpıcı sözcüklerden, halk deyişlerinden oluşan şiir dili ve yine aynı sertlik ve çarpıcılıktaki imgeleriyle kendine özgü bir lirizme ulaşır." (Doğan, 1991, 73)

1940 Kuşağının en genç ismi olan Şükran Kurdakul, 1945'ten sonra Nâzım Hikmet'in şiirleriyle karşılaştığı için toplumsal temaların etkili olduğu şiirler yazmıştır. Garip şiirinden uzak, daha çok Nâzım etkisinde, uzun dizelerden oluşan, dile fazla özenilmeyen, kişisel acıları, özlemleri, duygulanımları toplumsal düzeye çıkarma gayretinde bir şiir ortaya koymuştur.

"Türk Edebiyatında toplumcu gerçekçilik bir edebi akım olarak yüzünü göstermeye başladığı 1925'li-1940'lı yıllardan postmodern çizginin edebiyatımızda öne çıkmasıyla birlikte etkisini kaybettiği 1980'li yıllara kadar, hep tartışma konusu olmuştur. Özellikle 1950'lilerden sonra birçok eleştirmen tarafından köy edebiyatı ve işçi edebiyatı bağlamında tartışılmış ve değerlendirilmiştir. 1955'lerde Fethi Naci ile Asım Bezirci yazılarıyla toplumcu gerçekçiliğin eleştirel önermelerini dikkate sunmuş. Fethi Naci hem toplumcu gerçekçiliğin kuramcısı hem de kuramın eleştiricisi olmuştur" (Oktay, 2008, 210). Bu isimlerin yanı sıra Suat Derviş ve Attilâ İlhan gibi isimler de edebi tartışmalarda toplumcu gerçekçiliği bakış açılarının odağına almışlardır.

4. ATTİLÂ İLHAN'DA TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

4.1. Attilâ İlhan'ın Edebi Yönü

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında çok yönlü bir düşünce adamı olarak bilinen Attilâ İlhan 15 Haziran 1925'te Menemen'de doğdu. 1941 yılından 11 Ekim 2005'teki vefatına kadar aktif bir edebi yaşam sürmüştür. Türk toplumunda daha çok şair yönüyle bilinen Attilâ İlhan aynı zamanda romancı, eleştirmen, gazeteci, senaryo yazarı ve fikir adamı kimliğiyle Türk edebiyatında zengin bir eser külliyatına sahiptir.

Attilâ İlhan ilk edebi eserlerini 1941 yılında vermeye başlar. 1941 yılında bir hikâye ile Balıkçı Türküsü adlı şiirini *Yeni Edebiyat* adlı dergiye gönderir. Fakat hikâye yayımlanmaz, şiir ise değişikliğe uğramıştır.

"Balıkçı Türküsü
Mavi dudaklarında denizin
Çıplak bacaklı balıkçıların türküsü
Dalgalar türkümüzü söyler
Yeni bir gün doğuyorken dünya
Sabah yıldızı parlayıp duruyorken
Ağları kurutalım çocuklar
Balıkçılar hey balıkçılar
Denize vererek uykularını
Dalgaları kırıp devirerek
Toplar gümüş pullu balıklarını
Denizin
Sisli ufkun sabahın
Türkülerimizle
Uçar gibi geliyoruz
Ağları ilk ışıklarda kurutalım çocuklar.
(*Yeni Edebiyat Gazetesi*, Birinci Teşrin 1941, sayı: 23)" (Çelik, 2014, 24)

Attilâ İlhan Balıkçı Türküsü'nü kitaplarına almamıştır. Bunda yayımlanan şiirinin değiştirilmesinin etkisi olabilir.

Attilâ İlhan bu yıllarda edebiyat dünyasıyla olan ilişkisini şöyle ifade eder:

"O zamanlarda şöyle bir durum vardı. Kendimi solcu saydığım için, şiirlerimi sağcı dergilere göndermek istemiyordum. Bana göre de solcu olmayan bütün dergiler sağcıydı. Ama bir taraftan da yazdığım şeylerin iyiliğine güveniyorum ve bunların da yayımlanmasını istiyorum. Bunun için bir ara yol buldum. Takma isimlerle yollama. İstanbul dergisi çıkıyordu. Oraya Nevin Yıldız imzasıyla şiir gönderdim, yayınlandı. Bu arada 1942'de Yeni Adana'da çıkmış olan ve haber şekline dönüştürülmüş "Bahçe, Güzel Bir Kasaba" adlı nesir yazısı yayımlanır (Oluklu, 1998). O sırada *Gün* dergisi neşredilmeye başlandı. *Gün* dergisine Ağıt şiirini gönderdim. Fakat arkasından kapatıldı bütün bu dergiler." (Çelik, 2014, 25)

Attilâ İlhan 1946 yılının 24 Şubatı'nda CHP Şiir Yarışması'nda *Cebbaroğlu Mehemmed* şiiriyle ikinciliği kazanır. Bununla beraber kendi deyimiyle edebiyat dünyasına zembille inmiştir. Jürinin yarışma sonucu o günkü gazetelerde şu şekilde yer alır:

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

Müsabakaya katılan 104 yazıcıdan gelen 500'e yakın parçayı incelemiş, ilk okuma sonunda (11) parça üzerinde durmuş, İ. Alâattin Gövsa ile Behçet Kemal Çağlar'ın 'çok mahdut' bir zaman kaydı konulmuş olması yüzünden müsabakaya eser gönderenlerin bile daha evvelki zamanlarda bunlardan güzel şiirleri olduğu ve derece verilecek bu şiirlerin Türk şiirinin son sene mahsullerinin en güzelleri olmayacağı' şeklindeki ihtirazi kayıtlarına rağmen jüriye düşen ödevin gelenler arasında seçim yapmak olduğunu mülahaza ederek bu (11) parçadan Cahit Sıtkı Tarancı'nın (35 Yaş) isimli şiirini birinci, Attilâ İlhan'ın (Gavur Dağlarından Rivayet) isimli destan denemesini ikinci, Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın (Çakır'ın Destanı) isimli kitabının 70. sayfasındaki parçayı üçüncü seçmiştir.

Saygılarımızla arz ederiz.

Başkan: İstanbul Milletvekili İbrahim A. Gövsa, Üye: Erzincan Milletvekili B. K. Çağlar, Lise Öğretmeni Nurullah Ataç, Rize Milletvekili K. Kamu, Maraş Milletvekili A. H. Tanpınar, Urfa Milletvekili A. K. Tecer, Milli Eğitim Bakanlığı Yüksek Öğretim Umum Md. N. H. Onan (Ulus, 1946)" (Çelik, 2014, 25-26)

Attilâ İlhan o dönemde şiirlerini gönderdiği birkaç solcu dergi dışında tanınmıyordu. CHP Şiir Yarışması'ndan iki yıl sonra 1948'de ilk şiir kitabı olan *Duvar*'ı annesinden aldığı bin lira ile bastırır. Bu kitapta 1946 yılına kadar yazdığı şiirlerden seçme şiirler yer alır.

Attilâ İlhan 1949 yılından itibaren Paris – İzmir ve İstanbul arasında gidip gelir. 1949'da Paris'e ilk yolculuğunu yapar. Oraya gitmesinin sebebi Nâzım Hikmet'i

kurtarma komitesi oluşturmaktır. Paris'te tanıştığı Margot isimli kadın, Attilâ İlhan'ın fikir dünyasında, sanat anlayışında, dünyaya bakış tarzında önemli rol oynamıştır. "Erkek görünümlü bu kadının; *Hangi Seks, Yanlış Kadınlar Yanlış Erkekler* gibi araştırma kitaplarının ortaya çıkmasında etkili olduğu tartışılmaz. *Fena Halde Leman* ve *Haco Hanım Vay*'daki bazı tiplerin Margot etkisiyle oluşturulduğunu da söyleyebiliriz. Fransızca'yı iyi seviyede öğrenmesinde de Margot'nun payı var." (İleri, 2002, 119)

Attilâ İlhan'ın Paris'e yolculuğunda, demirperde ülkelerinden gelen mültecilerle tanışması üçüncü önemli noktayı arz eder. Onun deyimiyle mültecilerle görüşmesi "sosyalizme bakışında tashih edici" olmuştur. Önceleri Stalinci iken, oradaki Troçki taraftarları sosyalizm hakkında yeni bir bakış açısına doğru kaymasında etkili olurlar. İstanbul'a döndükten sonra 1940'lı yılların sonundan 1950'li yılların ortasına kadar sürükleyici bir yaşamı olur. "Siyasal kavgaları, eğitimindeki kararsızlığı, sanat ufkundaki gelişmeler ve sevgi dünyası. Bu cepheler kendiliğinden, şiirlerine ve romanlarına da yansıyan gerilim – kaçış – serüven içerisindeki insanı doğurmuştur." (Çelik, 2014, 27)

Attilâ İlhan, 1951'de ikinci Paris yolculuğunu gerçekleştirir. İlk Paris yolculuğunu ayakları üzerinde durma serüveni olarak nitelendirirken, ikinci Paris yolculuğuyla beraber edebi kimliğinin şekillenmesini sağladığı söylenebilir. İkinci gidişinde "ulusal sentez" düşüncesini yakalamaya çalıştığını görmekteyiz. "Ortak bir Batı kültürünün bulunmadığını; Alman, Fransız ve İngilizlerin çok farklı, kendilerine özgü kültürel yapılarının olduğunu görünce, Türk kültürünün de kendi temellerine sahip çıkması gereğine inanmaya başlar. Bu dönemdeki düşüncelerini Kendi Kendime Sanat Konuşmaları" adıyla kaleme alır. Yaklaşık bir buçuk yıl sonra Türkiye'ye döndüğünde, Sosyal Realizm düşüncelerinin birikimi bu yıllara aittir.

Türkiye'ye döndüğünde *Sokaktaki Adam* (1953), *Sisler Bulvarı* (1954), *Yağmur Kaçağı* (1955) gibi kitaplarını yayınlar ve Türkiye'de sanat ve edebiyat dünyasında büyük yankı bulur. Ayrıca sinemayla ilgilenmeye başlar. *Vatan* gazetesinin sanat sayfasında 1953'ten itibaren yabancı filmlerle ilgili sinema eleştirileri kaleme alır. *Ben Sana Mecburum* kitabının "Memleket Havası" başlıklı kısmında 1956-1958 yılları arasında Erzincan'da yaptığı askerlik döneminin izleri bulunur.

Attilâ İlhan 1958'de İstanbul'a gider ve kardeşi Çolpan İlhan etkisiyle sinema dünyasına girer. On beşe yakın senaryo yazar ve Ali Kaptanoğlu adını kullanır. Sinema dünyasından bunalınca üçüncü kez Paris yolculuğuna çıkar. Bu defa memleket hasretini derinden hissettiği için 1965'te bir daha dönmemek üzere Paris'ten memleketine döner. İzmir'de *Demokrat İzmir* gazetesinin yaklaşık sekiz yıl genel yayın yönetmenliğini ve baş yazarlığını yapar. *Demokrat İzmir*'de çalışırken tanıdığı Biket İlhan ile 8 Ocak 1968'de evlenir. Biket İlhan'ın çocuk sahibi olmak istemesi üzerine 1984 yılında ayrılırlar. Ancak dostlukları Attilâ İlhan'ın ölümüne kadar sürmüştür.

1973 sonbaharında, Attilâ İlhan Bilgi Yayınevi'nin editörü olur ve Ankara'da yaşamaya başlar. Bu dönemde "Attilâ İlhan'ın Defteri" serisinden araştırma kitaplarını, roman ve şiirlerini yayımlar. *Yeni Ortam* gazetesinde köşe yazarlığı yapmaya başlar fakat yazılarına müdahale edilmesi sebebiyle buradan ayrılır.

Attilâ İlhan 1981 sonbaharına kadar Ankara'da kalır ve *Fena Halde Leman* adlı romanını tamamladıktan sonra İstanbul'a yerleşir. Onun İstanbul'daki gazeteciliği *Millîyet* (2 Mart 1982 – 15 Kasım 1987) ve Gelişim Yayınları ile sürmüştür. Bir süre *Güneş* gazetesinde (1989-1991) yazan Attilâ İlhan, 1993-1996 yılından 2005 yılına kadar köşe yazılarını *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlamıştır.

1970'lerde Türkiye'de televizyon yayınlarının başlamasıyla senaryo yazmaya tekrar başladı. "*Sekiz Sütuna Manşet*, *Kartallar Yüksek Uçar*, *Yarın Artık Bugündür*, *Yıldızlar Gece Büyür*, *Tele Flaş ve Baykuşların Saltanatı* dizilerinin senaryolarını yazdı. Türkiye'de ilk talk-show programı olan *Çalar Saat*'i 1970'lerin sonunda TRT'de hazırladı ve sundu. 1993'ten ölümüne kadar önce Star'da sonra TRT 2 ve Kanal Türk televizyonlarında *Attilâ İlhan'la Zamanın İçinde Yolculuk* adıyla bir sohbet programı yaptı." (Çelik, 2014, 30)

Attilâ İlhan, 11 Ekim 2005 tarihinde İstanbul'daki evinde geçirdiği kalp krizi nedeniyle vefat etmiştir. 80 yıllık ömründe edebiyat âlemine, elli dört yıllık yazın hayatı boyunca on iki şiir kitabı, on iki roman, iki deneme – anı, sekiz anı, dokuz defter (günlük), beş söyleşi, bir öykü, üç çeviri kitabı ve bir senaryo sığdırarak edebiyatın pek çok türünde unutulmayacak eserler ortaya koymuştur. Attilâ İlhan, edebiyatın hemen bütün türlerinde eserler vermesine karşın en çok şiirleriyle sevilmiş ve konuşulmuştur.

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

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

Deneme – Anı: *Abbas Yolcu* (1957), *Yanlış Kadınlar Yanlış Erkekler* (1985).

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

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

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

Öykü: *Yengecin Kıskacı* (1999).

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

Senaryo: *O Sarışın Kurt* (2006).

Attilâ İlhan, edebiyat tarihlerinde 1940 kuşağı toplumcu olarak bilinen sanatçılar arasında kabul edilir. Böyle bilinmesinde ilk eserlerini 1941 yılı itibariyle yayımlamaya başlaması ve eserlerinde toplumcu unsurların yer alması etkili olmuştur. Toplumcu edebiyatın öncüsü Nâzım Hikmet'tir. Bu grup için Nâzım Hikmet'in sanat anlayışı ve şiir çizgisi doğrultusunda oluştuğu savunulur. Aynı şekilde Attilâ İlhan da ilk eserlerini Nâzım Hikmet etkisinde kaleme almıştır. Attilâ İlhan, Nâzım Hikmet'in

şiirleriyle 1936'da Balıkesir'de yatılı okuduğu sırada tanışmıştır. *Gece Gelen Telgraf*'ı okuduğunda "çarpıldığını, yepyeni bir sesle irkildiğini, farklılığını keşfettiğini" dile getirir. (Çelik, 2007, 22) Lâkin, "Attilâ İlhan'da, Nazım Hikmet'in yanısıra, Ahmet Muhip, Necip Fazıl, Faruk Nafiz çizgisinin etkisi de hissedilir. Daha önce Mehmet Âkif'in, Necip Fazıl'ın ve Faruk Nafiz Çamlıbel'in bazı şiirlerini okuyan ve etkilenen Attilâ İlhan, babası Bedrettin Bey'den gelen divan edebiyatı zevki, toprağa bağlı yaşama tarzı ve Cumhuriyetin ilk yıllarındaki modern yaşama tarzının birleşimi içerisinde yetişmiştir. Dadaloğlu, Dertli, Gevheri gibi halk şairlerinin etkisi de hissedilir. Attilâ İlhan'ın halk şiirine yönelmesinde saz şairlerinin yanında, Bahri amcasından dinlediği türkülerin, Zekiye Nine ve Emine Bacı'dan dinlediği masalların da etkisinin bulunduğunu kendisi ifade etmektedir." (Çelik, 2011, 27) Bu dönemde halk edebiyatı ögelerinin kullanılmasının sebebi olarak siyasi ideoloji olduğu da söylenebilir.

İlk şiirlerindeki Nâzım etkisiyle ilgili Asım Bezirci'nin sorusuna;"Nâzım'ın etkisi benim asıl yayınlamadığım şiirlerimde çoktu. Ömer Faruk Toprak bilecek, ona bahçe'den gönderirdim. Bu şiirlerin çoğu kayboldu. Şiir yayımlamaya başladığım sıralarda, genel havam yalnız Nâzım'ın değil, özellikle Dadaloğlu, Dertli, Gevheri, Zihni gibi halk ozanlarının etkisi altında idi. Fakat Nâzım şiiri hepimizi besleyen engin bir kaynak olmuştur. O, bize en azından iki önemli şeyi öğretti. Kullanılacak yöntemi, yansıtılacak sesi. Ondan sonrası her zaman kendisine kalıyordu. Ben de Nâzım'la 'kan grupları' aynı olan ozanlardanım, ama asıl kan grupları aynı olan insanlar birbirinin eşi ya da taklidi değilse biz de Nâzım'ın eşi ya da taklidi değiliz (Bezirci, 1968, 350-353)" (Çelik, 2007, 22-23) diyerek cevap vermiştir. Attilâ İlhan toplumcu şiir çizgisine Nâzım Hikmet etkisiyle başladığını ancak farklı yöntemle kendi şiir anlayışını oluşturduğunu ifade eder.

Attilâ İlhan'nın tanınmasında Anadolu'nun kurtuluş mücadelesini anlattığı *Gavurdağları'ndan Rivayet* ve İkinci Dünya Savaşını anlatan *Şafak Vakti Dünya* adlı destansı nitelikteki eserlerinin önemi büyüktür. Toplumcu unsurların yanında aşk temasına da şiirlerinde yer vermiştir. Lâkin bu dönemde toplumcuların aşk şiiri yazması uygun görülmediği için bu şiirlerini öne çıkarmamıştır. Genel olarak şiirlerinde Garip hareketinin aksine, imaj ve konuyu bütünleştirip estetik bir süzgeçten geçirerek toplumsal mesajlarını ifade etmiştir.

Attilâ İlhan'ın *Sisler Bulvarı* kitabındaki "Başka Yerde Olmak" ve "Kaptan" isimli bölümleriyle şiire modernizmi getirdiği söylenebilir. Aynı kitap içindeki *Bursa'dan Yaylımateş* ve *Barakmuslu Mezarlığı* şiirlerinde 1940 toplumculuğundan izler taşır ve bu şiirler büyük bir etki yaratmıştır. Attilâ İlhan bu kısımdaki şiirlerde, toplumcu gerçekçiliği, ferdi ön plana çıkararak sezdirmektedir. Büyük şehir hayatı, XX. yüzyıl insanının yaşadığı gerilimler ve çelişkiler şiirleştirilmiştir. "Yani toplumcu gerçekçi yapıyı, ferde yüklediği fonksiyonlarla sezdirmek yoluna gitmiştir. Bu estetik endişenin ön plana çıkmasına da zemin hazırlamıştır." (Çelik, 2007, 28) Mavi hareketine yapılan eleştiriler sebebiyle Attilâ İlhan'ın şiiri çokça eleştirilmiştir. *Hisar* ve *Türk Sanatı* dergilerinde Ziya İlhan Zaimoğlu, Mehmet Çınarlı ve Peyami Safa gibi isimler toplumcu gerçekçileri komünist varsayıp vatan hainliği ile suçlamışlardır. Bu durum Mavi hareketini dağılmasına ve İkinci Yeni diye bilinen akımın belirmesinde rol oynamıştır.

"Türk şiirinde toplumcu gerçekçi anlayışın Nâzım Hikmet'le beraber en iyi şairi olduğuna inanılan Attilâ İlhan; "kendi şiirinde, 1965'ten sonra tarihin yeniden yorumlanmasını, 'ben'in kendi kendisiyle hesaplaşmasını, tabiat ve kainatla ilgili düşünceleri, hatıraları ön plana çıkarır. Toplumcu gerçekçi çizginin bir uzantısı olarak kabul edilecek bu safha, bilinçli bir tarzda *Yasak Sevişmek* ile başlar." (Çelik, 2007, 30-31) Tarihin yeniden yorumlanışı, tarihten seçilen insanlar ve bu insanların yaşadıklarıyla ifade edilir.

1968 yılından sonra, *Yasak Sevişmek* kitabıyla beraber bilinçli olarak sanatta estetik arayışların peşinde koşmaya başlayan Attilâ İlhan; tarihsel olanı yorumlama metoduyla sunmanın yanında, divan edebiyatına ait formlardan ve sesten yararlanmıştır. Bu durumda, hem anlatım imkanları bakımından zenginleşme, hem de farklı konulara yönelme çabası görülür. Çünkü Attilâ İlhan şiirinde her yeni form, farklı bir konunun da oluşmasını sağlar.

Ona göre tarihsel olanın şiirlerde yer alması toplumcu gerçekçiliğin unsurlarından biridir. Aynı zamanda şiirlerinde genellikle dış dünyaya ait unsurlarından yararlanmış, şiirlerine tabiat tasviri yaparak başlamıştır. "İlk şiirlerde tabiat yalnızca gözlenir, tabiat güzellikleri anlatılarak yaşama sevinci vurgulanır, insanlara bir bakıma barış çağrısı yapılır. Serüven tutkunu insanın büyük kentlerdeki gerilim dolu hayatını anlatan daha sonraki şiirlerde, tabiat olayları gerilimi yaşayan "ben"le bütünleşmiş olarak karşımıza çıkarlar. İnanma probleminin irdelendiği, insan-

kainât ilişkilerinin işlendiği şiirlerde de, tabiat, düşüncelerin ortaya konmasında hareket noktası alınmıştır." (Çelik, 2011, 29) denilebilir.

Attilâ İlhan, her şiir kitabının sonuna konuları *Meraklısı İçin Notlar, Meraklısı İçin Ekler* kısımlar koymuştur. Bu notlarla, şiirlerin arkasındaki mesajların ve şiirlerin kaleme alındığı dönemlerin siyasal ortamını açıklamaya çalışmıştır. Hatta siyasal baskıların arttığı dönemlerde, şiirlerindeki gizli mesajı açıklama gereği duymuştur.

Aynı zamanda, Attilâ İlhan şiirinde imlâ konusu farklı bir yol izlemiştir. İlhan, imlâ ve noktalama işaretlerini *Duvar*'ın ilk baskısında kullanmış ve *Sisler Bulvarı* kitabından sonra da imlâyı kullanmamaya başlamıştır. Bu durumun temelinde Attilâ İlhan'ın Fransa tecrübesiyle bağlantılı olarak, şiirin istendiği gibi okunup yorumlanabilmesi için okuyucunun yönlendirilmemesi olarak da değerlendirebiliriz. Bu tarz, Türk edebiyatında Attilâ İlhan ile özdeşleşmiştir. Günümüzde de, Attilâ İlhan'ın etkisiyle büyük harf ve imlâ işaretlerinin terk edilmesinde etkili olduğunu görmekteyiz.

Attilâ İlhan, 1941 yılında girdiği şiir yolculuğunda ve diğer edebi faaliyetlerinde kendi adının dışında, Nevin Yıldız ve Beteroğlu'nu şiirlerinde, Ali Kaptanoğlu'nu senaryolarında, Abbas Yolcu, Ömer Haybo ve Tilâ Han adlarını da eleştirilerinde kullanmıştır.

4.2. Attilâ İlhan'da Toplumsal Gerçekçilik

1940'lı yıllarda İnönü hükümeti tarafından desteklenen Garipçiler toplumsal konulardan uzaklaşmış ve estetik değerlerin üzerinde durmamışlardır. Attilâ İlhan'ı toplumsal gerçekçiliğe yönelten de bu nokta olmuştur. Hem o zamanda yüzeysel gerçekçilik yaptığını düşündüğü aktif realistleri hem de Garipçileri eleştirmek için kendi toplumsal gerçekçilik anlayışını oluşturmuştur. 1950'li yıllarda gittiği Paris'te tanıştığı Marksist klasikler, Plekhanov'un imge kuramı ve okuduğu modernist şiirler toplumsal gerçekçilik anlayışının şekillenmesinde etkili olmuştur. Bu bağlamda Mavi hareketi veya Sosyal realizm dediği hareketin planlamasını yapmıştır. Aynı zamanda *Mavi* adında da bir dergi çıkarmıştır. Garipçilerin edebi anlayışlarıyla olan çatışması ve Plekhanov'un estetik tezleri, onu toplumsal gerçekçilik denebilecek bir ulusal bileşim kurma çabasına yöneltmiştir. Plekhanov'un diyalektik ve tarihsel

materyalizme dayanarak geliştirdiği toplumsal gerçekçiliğini benimsemiştir. Attilâ İlhan, Paris'te 1950'lilerde Quartier Latin kahvelerinde kaleme aldığı "Kendi Kendime Sanat Konuşmaları" adlı yazılarında toplumsal gerçekçilik üzerine fikirlerini dile getirmiştir. Toplumsal gerçekçiliğin nasıl olması gerektiğini, sanat telakkisi için eleştiri nedir?, hikâye nedir? sanatçı ne görür? gibi yazılarında kuramsal düzeyde, diyalektik yöntemle şiir ve hikâye hakkında ilkeler ortaya koymuştur. İfade ettiği fikirlerini genişletilmiş olarak *Gerçekçilik Savaşı* ve *İkinci Yeni Savaşı* kitaplarında bir araya toplamıştır.

Attilâ İlhan, *Gerçekçilik Savaşı*'nda toplumsal gerçekçiliği şu şekilde tanımlar:

> "Ülkemizin ve ulusumuzun bütün sorunlarını, toplumsal ve tarihsel bir görüş açısından bilimsel görüp, en uygun ve en yeni estetik biçimler içerisinde yansıtmaya çalışan, bir sanat yöntemidir. Toplumsal gerçekçilik, geçmiş çağlarımızın başarılı eserlerini koşulları içerisinde değerlendirmeyi ve bu eserlerden gereğince faydalanmayı; gerek Halk Edebiyatımızın, gerekse Divan Edebiyatımızın geleneğini iyice inceleyip anlamayı benimsediği; ulusal koşullarımıza en uygun sanat bileşimini vermeyi düşündüğü için milli; sanatın toplumsal bir amacı olduğuna ve amacın Mustafa Kemal'in tanımladığı anlamda 'memleketin ve milletin gerçek saadet ve imarına çalışmak' olduğuna inandığı için milliyetçi; alaturka ve Osmanlı geleneğinin terk edilerek, ulusal koşullar içerisinde Batılı sanata ait estetik kavramların geliştirilmesine çalıştığı ve Türk sanatının Batı estetiği içinde bir değer olabilmesini amaç edindiği için Batılı; memleketin ve milletin gerçek saadet ve imarına çalışmanın ancak toplumsal bir platform ve programla girişilecek toplumsal eylemlerle gerçekleşeceğine ve bunda ulusun büyük çoğunluğunu meydana getiren işçiler, köylüler, yoksul şehirliler ve aydınlara büyük işler düşeceğine ve bu yolda sanatın yol gösterici bir görevi olduğuna inandığı için toplumsal; toplumsal gerçekler ne kadar acı ve ne kadar yıkıcı olursa olsun, ulusumuzun ve ülkemizin mutlu geleceğine inandığı için iyimser ve aydınlık bir sanat tutumudur (İlhan, 2004a, 140).

Bu tanıma binaen ortaya konan eserlerde toplumsal sorunlar estetik biçimin süzgecinden geçirilmiş halde muhteva edilmelidir. Ona göre; toplumsal gerçekçilik hareketinin en önemli yanı, ulusal yapının içerisinden diyalektik yöntemle özgün bir estetik bileşime varılabileceğini savunmasıydı.

"Attilâ İlhan; estetik endişeyle toplumsal problemlerin kaynaştığı bir toplumcu sanattan yanadır. Ona göre sanatçı; toplumsal gelişmeye olumlu ya da olumsuz yönden katılan ve ayna vazifesi gören insandır. Sanatçı, sadece çevresinden aldığı etkileri yansıtmakla yetinemez. Toplumsal bir çaba olan sanat, aynı zamanda yaratıcı, estetik

ve orijinal bileşimlere varma çabasıdır. Denilebilir ki, Attilâ İlhan; toplumsal düşüncelerin estetik bir planda yoğrulmasını ve okuyucuya öyle sunulmasını savunmaktadır. Bu imajların ön plana çıkmasıdır. Yani edebi eserin her okunduğunda yeniden değerlendirilmesine imkân veren ifade zenginliğidir." (Çelik, 2011, 28) Ona göre sanatçı;

> "toplumsal gelişmeye olumlu ya da olumsuz yönden katılan ve ayna vazifesi gören insandır. Sanatçı, sadece çevresinden aldığı etkileri yansıtmakla yetinemez. Toplumsal bir çaba olan sanat, aynı zamanda yaratıcı, estetik ve orijinal bileşimlere varma çabasıdır. Attilâ İlhan, sanatı ideoloji aracı olarak görme hususunu ise şöyle tanımlar: "…sanatı toplumsal iş görmek amacına bağlı bir propaganda aracı, sadece propaganda aracı saymak isteyenler, estetik planda almadıkları disiplinli bir sanat çıkmazına düşmekle, sanatı hiç anlamadıklarını göstermiş olurlar. Sanatın toplumsal bir görevi, bir sorumluluğu vardır der demez; sanat bu sorumluluğu, bu görevi SANAT KALARAK yerine getirmekle görevlidir demeliyiz. Bu sanatın toplumsal, yaratıcı ve estetik üç yönlü bir çaba olmasını deyimler. Toplumsal gerçekçi görüşün ana çizgisidir.
>
> Yalnız toplumsal olmak, tarihsel ve toplumsal sorunların, belli bir disiplin içinde ortaya konmasını deyimlediği anda; sanatçı estetikten uzaklaştığı gibi, toplumsal sanat tutumundan da uzaklaşır. Sokakta anlaşılan anlamıyla politika yapar."(İlhan, 2004a, 63-64)

Attilâ İlhan'ın 1951-52 yıllarında Paris'te sanat üzerine fikirlerini geliştirir. *Gerçekçilik Savaşı* kitabının önsözünde, düşüncelerinin nasıl oluştuğunu yazmıştır. Hasan Bülent Kahraman, Attilâ İlhan'ın birikimlerinin kaynağını Plekhanov'un estetiği ve Apollinaire şiiri ile tanışmasına bağlar:

> "Attilâ İlhan, 1950'de Fransa'ya gittiğinde Marksist klasikleri inceliyor. Plekhanov'u tanıyor. O'nun İlhan'ın deyişiyle imge kuramını benimsiyor. Hepsinden önemlisi de, modernist şiiri okuyor. Böylece bir yandan marksizmi, onu oluşturan bütün unsurlarla irdelerken, öte yanda, onun da içinde üretildiği modernizmi çeşitli açılardan irdelemiş oluyor.
>
> Attilâ İlhan, Marksizmi, düşünsel ve ideolojik bir gerçeklik olarak algılamaya başladığında, bilerek bilmeyerek, onu oluşturan 'çevre koşullarını' şiirinde temellendirmeye başlıyor. Bunlar da gene kent, sanayi, uluslararası sermaye türünden kavramlar. Böylece şiirsel dil, kendisine belli bir altyapı ediniyor. Bu açıdan bakarsanız, İlhan'ın poetik-ideolojik tekabüliyeti ile, bir modernizm ozanı olan, Marksist Nâzım Hikmet'in opetik-ideolojik tekabüliyeti arasında bir örtüşme söz konusudur.
>
> Attilâ İlhan'ın, bu aşamadaki başarısı, Marksizmi, bir düşünsel altyapı olarak kullanıp, şiirini modernizmin belli bir aşamasındaki oluşumlarla bütünleştirmesidir. Böylece Plekhanov, Marksist estetik, Marksizm ve modernizm yan yana gelerek bir konglomera oluşturmuşlar ve İlhan'ın şiirini çoğaltmışlardır." (Hasan Bülent Kahraman) (Çelik, 2007, 27-28)

Garip hareketi imajları ve muhtevayı yok saydığı için Attilâ İlhan'ın Garip'le çatışması bu noktada ortaya çıkar. Garip'i CHP diktasının borazanı olarak niteleyen Attilâ İlhan, Garip önsözünden hareketle şunları söyler:

> "Orhan Veli ve arkadaşları, yenilik hareketlerini, aslında doğru dürüst, tertipli düzenli bir estetik açıklamaya bağlayamamışlardır. Garib Önsözü eksik bir sürrealisme'le inatçı bir biçimciliğin kaynaşmasından meydana gelmiş gibidir. Uygulama alanında sürrealisme ve humour yenilik hareketinin temeli olamamış; ölçü, uyak, edebi sanatlar birer birer kovalandıktan sonra; bir yandan biçimci davranışlar korunurken, öte yandan alayla karışık bir toplumcu sanat rüzgarına düşülmüştür. Bu bakımdan Garib hareketi daha başlangıçta tersine, çapraz gelmiş bir hareketti. Memleketin, Türk Sanatının, hatta Avrupa sanatının koşullarını bilmiyorlar; neyin nereden geldiğini, neden geldiğini aramıyorlardı. İşin içinde asıl rol oynayan batıdaki bir şiir tutumu ile karşılaşmaları, onu sevmeleri; ve batı şiirini, tarihin bir anında; üç aşağı beş yukarı kendi heves ve istekleriyle yoğurarak, Türkiye'ye aktarmak çabasıydı.
>
> Benzemeye yeltendikleri sanat akımları ise Fransa'da symbolisme'den itibaren usul usul futurisme'e, sürrealisme'e kayıp giden felsefe planında idealist, gerçeği bozucu, değiştirici, mutlaka aktarıcı, soyutlamacı akımlardı. Bu bakımdan Garibçiler hem aldıkları örnekler, hem de kendi biçim sıkıntıları yüzünden, daha başlangıçta toplumsal, özcü ve gerçekçi bir sanat taraflısı değildiler. Öykünmekle karışık bir bileşim hevesi onları yeni şiir dediğimiz oyuna sürüklemişti." (İlhan, 2004a, 172-174)

Attilâ İlhan'nın Garipçilere karşı çıkmasının sebebi hem şiirden imajları kaldırmaları hem de toplumsal konuları şiirin dışına koymalarıdır. Attilâ İlhan ve diğer toplumcu gerçekçi sanatçılar, o dönemde yaşanan toplumsal olayların şiir dışında bırakılmasını eleştirmişlerdir.

Attilâ İlhan'nın ikinci Paris yolculuğunda 1950'den sonra benimsediği Sosyal Realizm fikri, Garip hareketine karşı çıkmasının ana kaynağını oluşturur. Onun Sosyal Realizm düşünceleri Mavi hareketi diye anılan bir cereyanın çıkmasına alan yaratmış ve Mavi isimli dergi etrafında birçok tartışmanın yaşanmasına olanak sağlamıştır.

1955'te, hem Garip hareketinin, hem de toplumcu şairlerin karşısında İkinci Yeni akımı belirir. 1954-1960 yılları arası şiir yazan otuza yakın şair tarafından ortaya çıkarılan bu akım, Garipçilere ve toplumculara karşıdır. Soyut, kapalı, uzak çağrışımlı ve imajlarla dolu bir şiirin peşindedir. Attilâ İlhan, Garipçileri İnönü, İkinci Yenicileri de Menderes diktasının resmi edebiyat organı olarak görmektedir. O'na göre, biri sıcak savaş yıllarının, diğeri soğuk savaş yıllarının şiiridir.

II. Yeni Olayı kitabında Asım Bezirci, İkinci Yeni hareketinin ortaya çıkmasında Attilâ İlhan şiirlerinin önemli rol oynadığını ifade eder. *İkinci Yeni Savaşı*

adlı kitabında bu hareketin kendi içerisindeki tutarsızlıkları, sanat anlayışındaki çelişkileri dile getiren Attilâ İlhan, İkinci Yeni şiirini muhtevaya karşı direndiği, biçimi ön plana aldığı için de beğenmez. O'na göre biçim ve muhteva sentez içerisinde, erimiş halde sunulmalıdır. Toplumcu gerçekçiliğin temel prensibi de budur.

"İkinci Yeni'nin Garip'ten ayrılan ve Garip'le birleşen yönleri vardır. İkinci Yeni imajlara başvurur, basitlikten sıyrılır, konuşma dilinin dışına çıkar, halkın yaşantısından ve kültüründen uzaklaşır, şiirde nükteye yer vermez, anlamsızlık esastır, çağrışımlara dayanır, hikâye etme metoduna rastlanmaz, azınlığa seslenir. Halbuki Garip'te yukarıdaki kuralların hepsi geçerlidir. Bunların dışında her iki akım da Gerçeküstücülerden etkilenmiştir. Siyaset dışı kalmaya özen gösterir. Toplumsal problemler dile getirilmez. Mısracı zihniyete karşıdırlar. Muhtevaya değil şekle önem verirler." (Çelik, 2007, 29) İkinci Yeni'nin Divan şiiriyle bağlantısı olduğu varsayılmış; fakat Divan şiiri kurallara bağlı iken İkinci Yeni'nin kural tanımaması bu tezi doğrulamaz. Anlam kapalılığı, soyutlama ve toplumsal konulardan bahsetmemesi dışında herhangi bir benzerlik olduğunu savunmak pek mümkün değildir.

İkinci Yeni'nin muhtevayı şiirden çıkarması Attilâ İlhan'ı haklı olduğunu göstermektedir. Siyasal baskılar sebebiyle şiir anlamsızlığa doğru itilmiştir. Asım Bezirci'ye göre İkinci Yeni'nin ortaya çıkmasında Attilâ İlhan'ın payı vardır. "Attilâ İlhan bir yandan –İkinci Yenilerden önce- Garip akımını silkelerken, öbür yandan o akımın ilkelerini çiğneyen şiirler yazmaya koyulur. İmgeye, duyguya, müziğe, edebi sanatlara kapıları aralayan şiirler… Anlatımda ucun ucun değiştirimlere, karıştırımlara yönelen şiirler… Gerçi bu şiirlerin –baskıdan ötürü- bireysel yanı ağır basar, ama yeni bir ses ve deyiş getirdikleri de gözden kaçmaz. Bu bakımdan A. İlhan'ı (Yılmaz Gruda'yla birlikte), sonradan İkinci Yeni diye adlandırılan ve özcü çizgisinden uzaklaştırılan/saptırılan yeni şiirin ilk öncülerinden saymak haktanırlık olur." (Bezirci, 1974, 52)

İkinci Yeni akımı, *Pazar Postası*, *Dost*, *Yeditepe*, *Yeni Dergi* ve *Papirüs* dergileri içerisinde baş göstermiştir. Attilâ İlhan, *İkinci Yeni Savaşı* isimli kitabında bu hareketin kendi içindeki tutarsızlıkları, sanat anlayışındaki çelişkileri dile getirerek muhtevayı yok sayıp biçimi önceledikleri için eleştirir. (İlhan, 2004b, 46-57)

Attilâ İlhan'ın benimsediği toplumsal gerçekçilik, o dönemde yasaklanmış olan Rus sanat anlayışı olarak algılanmış ve hatta komünist olduğu düşüncesiyle

eleştirilmiştir. Dönemin gerek önemli isimleri gerekse gazete ve dergi yazılarında Attilâ İlhan'ın toplumsal gerçekçilik yaklaşımına eleştiriler yöneltilmiştir. Buna bir örnek verecek olursak; *Türk Sanatı* Dergisi 30. Sayı Aralık 1954'te, Cevad Bahir Üstüner: "Sosyal realizm diye geveledi̇ği şey, hakikatte 1924 Rusya'sının resmi sanat anlayışıdır. (...) O Atatürk ki, komünizmi bulduğumuz yerde yılan gibi ezmemizi söylemişti, şimdi bu şaşkın tarafından sinsi planlara alet ediliyor." ifadesiyle onun toplumsal gerçekçiliğini yermiş ve onu komünist olmakla suçlamıştır. Oysa Attilâ İlhan'ın toplumsal gerçekçiliği Nâzım Hikmet çizgisinde başlamakla birlikte kendi özgün yapısını zamanla bulmuştur. O, toplumsal gerçekçilik tanımından da anlaşılacağı üzere Türk ulusunun İslami değerlerini de önemsemiş, kültürel unsurlarını her zaman göz önünde bulundurmuştur.

4.3. Mavi Dergisi ve Mavi Hareketi

Mavi dergisi, Kasım 1952 - Nisan 1956 yılları arasında Ankara'da 32 sayı çıktığı varsayılan şairliğe ve yazarlığa yeni başlamış Teoman Civelek, Ülkü Arman, Güner Sümer ve Bekir Çiftçi gibi bir kaç liseli arkadaşın çıkardığı küçük bir sanat ve edebiyat dergisidir. Derginin sahipliğini ve yazı işlerini belli bir sayıya kadar Teoman Civelek yapmıştır. Dergide farklı anlayışta birçok isim yer alır.

Yalçınkaya'nın aktardığı üzere söz konusu derginin ilk kurucuları, daha önce de zikrettiğimiz üzere Teoman Civelek, Ülkü Arman, Güner Sümer ve Bekir Çiftçi'dir; fakat dergiye asıl ününü kazandıran ve onu sanat dünyasında konuşulur hale getirecek olan isimler Ahmet Oktay, Attilâ İlhan ve Yılmaz Gruda'dır. Sıraladığımız isimlerde ise ön plana çıkan kişi Attilâ İlhan'dır. (Yalçınkaya, 2013, 28)

Dergi yayın hayatına devam ederken pek çok şair ve yazara eserlerini yayınlama imkânı sağlamıştır. Bunların hepsini zikretmek elbette mümkün değil fakat derginin ilk yıllarında dergide yazanları genel bir sırayla yazmak mümkündür. Derginin ilk yıllarında yazanlar olarak, "Teoman Civelek, Bekir, Çiftçi, , Cahid Alp, M.Sunullah Arısoy, Ülkü arman, Fazıl Bayraktar, A. Şevket Bohça, Erhan Çağlı, Altay Dağcan, Güner Sümer Osman Daloğlu, Zehra Demir, Turhan Doyran, Avni Dökmeci (Kaynak dergisi sahibi), Turan Elçi, Ş. Vural Eren, Nurettin Ergüven, Attilâ Eröncel, Erdoğan Fahri, M. Hasan Göksu, Yaşar Güngör, Nedret Gürcan, Turhan Güven, İlyas

Halil, Ayhan Hünalp,Tarık Dursun K., A. Umran Kıratlı, Alparslan Kızltuğ, Refet, A. Kocabekir, İbrahim Minnetoğlu, İ Hakkı Mutlu, Özdemir Nutku, Argun Oğuztaş, Bengü Oskay, Sermet Ö, Kâmuran Özbir, O Fehmi Özçelik, İlhan Müstecaplıoğlu, Selçuk Özençi, Hasan Özgenç, Kemal Özgür, Ayşe Özhan, Arif Hikmet Par, Tuğrul Pınar, Ali Püsküllüoğlu, Doğan Ruşenay, Şenay Saydaş, Teoman Sepken, Harun İsmet Sezer, Şehap Sıtkı, Enis Turgut Sungur, Hümeyra Şaman, Sabih Şendil, Hasan şimşek, Erdoğan Tanaltay, Suat Taşeh, Adnan Tayiz, İbrahim Tekelioğlu, Erdoğan Tokmakçıoğlu, Ö. F. Toprak, Füruzan Husrev Tökin, Selâhattin Turla, Muzaffer Uyguner, Nezih Ümit, Eşref Üren, Melâhat Üren, Etem Nâzın Yazgan, Özer Yılmaz, Fethi Yücel, Tahsin Yücel, Yahya Kâzım Zabunoğlu..." (Yalçınkaya, 2013, 27)gibi isimleri zikretmek yerinde olacaktır.

Söz konusu dergiyle aynı adı taşıyan Mavi Hareketi de bu dergi etrafında toplanan kişilerin benimsediği bir harekettir. Fakat bunun bir hareket olarak kabul edilip edilemeyeceği tartışma konusu olmuştur. "Dergide yazanların ilk dönemde amatör diye nitelenebilecek yazarlardan oluşması, 19. sayıdan sonra ise Attilâ İlhan'ın öncülük ettiği sosyal realizm anlayışı çerçevesindeki tartışmaların dergideki bütün yazarları kuşatan, etkisi sonraki yıllarda da devam edecek bir akım veya hareket niteliğine dönüşememesi bu kuşkulu yaklaşımda etkili olmuştur." (Daşçıoğlu, 2012, 72)

Adını Mavi dergisinin adından alan Mavi hareketinin bir hareket olup olmadığı konusu tartışmalıdır. Bununla ilgili olarak Ahmet Oktay, başlarda bir ilke birliği olmadığı için ilk başlarda hareket olarak görmediğini; fakat ilke birliği oluştuğu anda bir hareket niteliği taşıdığını ifade eder. Hareket haline dönüşünce de eleştirilere maruz kalarak derginin kısa sürede kapatılmasına sebep olur. Mavi'nin neden bir hareket olarak görülebileceğini bir yazısında şöyle açıklar:

> "'Mavi'yi 30 yıl sonra 'anılması' gereği duyulacak kadar önemli kılan, kapanışından bir iki yıl sonra yazınsal aygıtın iyice 'teklemesine', özellikle şiirsel söylem kipinin dönüşmesine yol açacak olan, ilkesiz bir "muhafalefetin" sözcülüğünü üstlenebilmiş olmasıdır. Hiç kuşku yok: Okurun hazır olduğu bir muhalefet değildi bu. Doğrudan doğruya yazarlardan kaynaklanıyordu ve yazarlara yönelmişti. Açık ve örtük, yani öne sürülen ve sezilen, her beklenti yazarındı, okurun değil. Bu durum dünün, bugünün ve yarının bağlamında, bir tek şeyi gösterir: Yazınsal üretim biçiminin yetersizliğini, 'Mavi'nin bir 'hareket' gibi görünmsenin ve öyle kabul edilmesinin nedeni olan tek 'asgari müşterek' buydu (Oktay, 1982, 3)" (Yalçınkaya,

2013, 31)

Söz konusu oluşumu bir hareket olarak tanımlayan bir başka Mavici ise Yılmaz Gruda'dır. Yılmaz Gruda da dergiye ilk andan katılanlardan ziyade Ahmet Oktay ve Attilâ İlhan gibi Mavi'ye sonradan katılan sanatçılar arasındadır. "Gruda, Mavi hareketini eski şiirden bıkan Garipçilere (Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rıfat) karşı başlatılan başarılı bir hareket olarak niteler ve dergiyi dönemin en dikkat çekici dergileri arasında gösterir (Gruda, 1982, 6)" (Yalçınkaya, 2013, 32)

Mavi hareketi denince ilk akla gelen kişi, dergiye sonradan dahil olmasına rağmen, Attilâ İlhan'dır. Attila İlhan da Gruda ve Oktay gibi bunu bir hareket olarak kabul etmek gerektiği görüşüne sahiptir. Söz konusu hareketin İnönü diktası döneminde yaygın olan şiir anlayışına karşı olarak ortaya konan ilk ciddi tepki olarak yorumlamaktadır. "İlhan diğerlerinden farklı olarak hareketin ulusal bileşim hareketiyle aynı özelliği taşıdığından Yunan/Latin hayranlığına karşı bir tepki olduğunu dile getirir (İlhan, 1982, 6-7). Bir yazısında Mavi hareketi için: "Mavi hareketi kadar çok geçerli ad katabilen bir başka edebiyat hareketi hatırlamıyorum" (İlhan, 1982, 7) diyen İlhan, Mavi'nin bir hareket olduğunu en açık bir şekilde savunan sanatçılar arasındadır." (Yalçınkaya, 2013, 32-33) bu sözlerinden de açıkça anlaşıldığı üzere Mavi'nin bir hareket olduğu konusunda İlhan'ın herhangi bir tereddüdü yoktur.

Genel olarak derginin gelişim sürecine bakıldığında, 19. sayıdan itibaren Attilâ İlhan'ın dergiye katılması ile artık bunun bir hareket halini aldığını söyleyebiliriz. "Aslında edebiyatımızda daha çok Orhan Duru, Ferit Edgü, Tarık Dursun K., Tahsin Yücel, Demir Özlü gibi imzaların ortaya çıkmasını sağladığı için öykü türüne yaptığı katkı bakımından dikkati çeken derginin toplumcu gerçekçi bir yayın halini alması özellikle Attilâ İlhan ile Ahmet Oktay'ın yazıları ile gerçekleşmiştir. Attilâ İlhan "Sosyal Realizm Münasebetleri Yahut Başlangıç" adlı yazısında bir taraftan Garip şairleri Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'i; bir taraftan "aktif realizm taraflısı" diye nitelediği toplumcu gerçekçi şairleri; bir taraftan da Fazıl Hüsnü, Cahit Sıtkı, Cahit Külebi ve Behçet Necatigil gibi şairleri eleştirir." (Daşçıoğlu, 2012, 72).

Mavi dergisi dikkate alındığında, özellikle içerik bakımından, başlangıçta yazarların edebi tutumları açısından ortak bir yön bulunmamaktadır. Fakat daha önce de isimlerini zikrettiğimiz yazarların dergiye dahil olmasıyla, dergi edebi açıdan belli bir eğilim kazanmış ve mevcut bazı akımlara karşı bir tepki niteliğini taşımıştır. Bu

durum da onun bir hareket olarak anlaşılması gereğini doğurmaktadır.

Mavi dergisinin bir hareket halini almasında en etkili isimlerden biri şüphesiz Attila İlhan'dır. İlhan'ın dergide etkin olması derginin 19. sayısında Ahmet Oktay'ın, Attilâ İlhan'ın 'Sokaktaki Adam' adlı eserini eleştirmesi üzerine gerçekleşir. Attilâ'nın Oktay'a cevabı gecikmez ve bir sonraki sayıda yayımlanır. Bunun bir neticesi olarak dergiye yön verecek olan Ahmet Oktay, Attilâ İlhan, Ferit Edgü ve Yılmaz Gruda dergiye katılır. Bu katılımla birlikte derginin mevcut duruşunda ciddi değişiklikler meydana gelir. Bu değişikliklere baktığımızda öncelikle İlhan'ın sosyal realizm içerikli yazıları, dergide yer alan edebi münakaşalar ve Garip şiirine getirilen eleştiriler göze çarpmaktadır. Bu durumdan hoşlanmayan Teoman Civelek dergiyi Özdemir Nutku'ya bırakır. Gerek kadronun değişimi gerekse de dergi idaresinin değişimi dergide belli bir edebi eğilim oluşturur. Bir yandan Sosyal realizm ile Atatürk inkılâpları bağdaştırılırken bir yandan da Garip şiirine eleştiriler getirilir. İmgeci sanat savunularak sanatın vazgeçilmez bir unsuru olarak sunulur.

Attila İlhan mevcut kadroya katıldıktan sonra genel olarak Sosyal Realizmi yazılarına konu etmiştir. Kadroya dahil olduktan sonra yayınlanan dört sayıda sırasıyla sırasıyla "Sosyal Realizm Münasebetleri Yahut Başlangıç","Sosyal ve Estetik Bir Platform Lüzumu", "Sosyal Realizm'in Halkçılığı, Milliyetçiliği, İstiklâlciliği" ve "Sosyal Realizm'in İktisadi ve Sosyal Tutumu" adlı yazılarını yayımlar. Bu yazıları yayımlarken bir amaç uğruna yazmıştır. Söz konusu amacı ise Selim İleri (2002, 163) ile yaptığı söyleşide dile getirir: "Bu yazılarda Mustafa Kemal Paşa'nın 'İlericilik' tezleriyle Marksizm'in formasyonu arasında bir bağ kurmaya çalışıyordum". İlhan kendi milli değerleri ile bir toplumun refahı için uygun bulduğu bir yönetim biçimi arasında bağ kurmaya çalışmıştır. Yazıları neticesinde "ilk eleştirinin Peyami Safa'dan geldiğini, onun; sosyal realizmi bolşeviklik diye nitelediğini söyleyen İlhan, Mavicilerin bu taarruzdan sonra bir açıklama yapmak zorunda kaldığını ve bu açıklamayla beraber yalnız bırakıldığını dile getirir (İleri, 2002, 163). " (Yalçınkaya, 2013, 30).

Kısmen daha önce değindiğimiz gibi İlhan sosyal realist bir tavır takınır. Kendi döneminde var olan "sanat sanat içindir" tartışmasına o da dahil olmuş ve bu konudaki düşüncesini sosyal realist bir tavırla sergilemiştir. İlhan yazılarında sosyal realizmin edebiyata bakışının ne olduğunu dile getirir. Edebiyattan anlaşılan şey genel olarak

günlük hayat kaygısından, yaşamını sürdürmek için gerekli olan temel ihtiyaçlardan azade olarak ortaya konulan bir üründür. Edebiyat yapan kimseler ise söz konusu bu şeylerle uğraşmamalıdır. Sanatçı sadece konu aldığı nesnesine sırf onunla sanat kaygısı güderek etkileşime girmelidir. Sanat en nihayetinde günlük kaygılar için değil sanat için yapılmalıdır. Attilâ İlhan zikrettiğimiz bu düşünceden farklı düşünmektedir. "Sosyal realizme göre, sanat alemi ile insanın yaşadığı alem birbirinden farklı değil bilakis iç içe olup sıkı münasebetleri vardır. Sanatçı da toplumdan farklı biri değildir (İlhan, 1954a, 1)." (Yalçınkaya, 2013, 161-162). Dolayısıyla İlhan'a göre, sanatı icra eden kişinin, içinde yaşadığı bir çevreden ve çevrenin genel kaygılarından azade olarak yaşaması ve eserler ortaya koyması pek mümkün görünmemektedir.

Ona göre sanat, topluma doğru olanın ne olduğunu göstererek, ona gerçekleri bulmada yön vermelidir. Bu sayede insanlığın iyi bir konuma gelmesine hizmet ederek kendini gerçekleştirmesi ve doğasına uygun hareket etmesi mümkün olacaktır. Sosyal realizmin tanımı gereği sanattan başka bir beklentiye girmesi düşünülemezdi. İlhan Sosyal realizmi kendi cümleleriyle şöyle tarif eder: "'... Sosyal Realizm zaten adından da anlaşılacağı üzere, sosyal bir sanat görüşüdür. Sanat için sanat tezine karşı gelmektedir. Sanat için sanat tezini güdenlerle çekişmeyi vazife saymaktadır.'" (Yalçınkaya, 2013, 162)

"Attilâ İlhan (1954a, 1, 7), haklı olarak sosyal realizmin sosyal realist sanatçılardan ne istediğinin sorulabileceğini söyleyip cevabı maddeler halinde vermiştir. Bu maddeler özetle şöyledir:

- Dönemin sanat ve edebiyatını hakkıyla tahlil edip tespit etmeliler. Türkiyenin içtimai, iktisadi ve tarihi gelişiminin objektif bir şekilde takip edilmesi. Türkiyenin büyük bir çoğunluğunu oluşturan köylünün tarihi ve içtimai davranışlarının tespit edilmesi.
- Durum tespitinden sonra "Sosyal Realist Bir Hareket Programı" düzenlenmeli. Bu programda Türk adının diğer milletler arasında yüceltilmesi, milletin; hayatın gerçekleriyle uyandırılması ve Türk edebiyatına ve sanatına düşen görevlerin neler olduğu üzerinde çalışmaların olması.
- Gerçek durum ve program tespit edildikten sonra kuralların tatbiki için ne gibi yolların kullanılacağı üzerine düşünülmeli. Topluma faydası

> olmayan cereyanlarla mücadele etmenin yanında faydalı olacağı düşünülen sanatın, taraftar kazanmasına çalışılmalıdır." (Yalçınkaya, 2013, 162)

Aktardığımız maddelerden de anlaşıldığı üzere Attilâ İlhan Türk edebiyatının hakkını vermek adına topluma dönülmesini, onun içinde bulunduğu durumun her açıdan sağlıklı bir şekilde tespit edilmesi gerektiğini ifade etmektedir. Bu yolla toplumun kalkınmasının mümkün olacağını düşünür. İlhan adeta bir plan oluşturulmasını önermekte ve bu plan dahilinde ortaya konan sanatın da bu yolla başarılı olacağını savunur. Sosyal realizm nedir diye sorulduğunda, Atilla İlhan'ın Mavi'nin 23. sayısında kaleme aldığı bir yazısında bu soruya yanıt verdiğini görmekteyiz. Yalçınkaya'nın aktardığına göre İlhan'a göre Sosyal Realizmin içtimai - siyasi platformu umumi hatları ile Atatürkçüdür. Atatürk'ün Türk gençliğinin ve milletinin uymasını istediği esaslara dayanmaktadır… "Sosyal Realizm'in - birinci vazifesi Türk istiklâlini ve Türk Cumhuriyetini ilelebet muhafaza ve müdafaa etmektir. - Bunun için çalışmak, uğraşmak, didinmektir" diyen Attilâ İlhan, bu yazısında ve bir sonraki yazısında da sosyal realizmin Atatürk ilkeleriyle aynı olduğunu hatta sosyal realizmin asıl amacının bu olduğunu dile getirir. (İlhan, 1954b, 7) Attila İlhan, sosyal realizmin aşırı milliyetçiliği benimseyen bir düşünce olmadığını ifade eder. Keza ona göre Atatürk milliyetçiliği de aşırı milliyetçilikten ve ırkçılıktan farklıdır ve diğer milletlerin haklarına tecavüz etmeyen bir anlayışa sahiptir.

> "Görüyoruz ki Atatürkçü Milliyetçilik saldırgan Irkçılığı ve aşırı Milliyetçiliği reddeden, öbür milletlere ve saadet arzularına saygı besleyen, milli sınırları içinde kendi gücüne güvenerek varlığını korumayı, memleket ve milletin gerçek saadet ve imarını gerçekleştirmeyi hedef edinen, mağrur ve hodbin olmayan bir milliyetçiliktir (İlhan,1954b, 7)." (Yalçınkaya, 2013, 163)

Mavi dergisi sadece şiirde değil aynı zamanda hikaye, roman ve tiyatroda da sosyal realizm etkisini yaşatmıştır. Söz konusu bu alanlarda da toplumcu sanattan yanadır. Toplumun faydasını gözeten ve toplumdan beslenen her türlü sanatsal etkinlik desteklenmiştir. Sanata yüklenen vazife hangi sanat dalı olduğunun önemi olmaksızın toplumu ve birey, en doğru şekilde yönlendirmektir. Mavi dergisinde bu anlamda yayınlanan hikâyelerde, şiirlerde ve roman eleştirilerinde sanata bu yaklaşımlarını dile getirmişlerdir. Özellikle "Ahmet Oktay'ın Attilâ İhan'ın *Sokaktaki Adam*'ı bireyi yanlış yönlendiriyor diyerek eleştirmesi, Yakup Kadri'nin *Panoroma* adlı eserini,

toplumun sorunlarına değindiği için yüceltmesi, bu görüşün pratikteki akisler olması bakımından önemlidir.

Mavi dergisine Attila İlhan ve onunla birlikte dergiye dahil olan yazarların yazdığı yazılar, eleştiriler ve destekledikleri görüşler, dönemin sanatçılarının tüm dikkatlerini üzerlerine çekerler. Kendi döneminde yaşayan pek çok edebi dergi ve yazarla çeşitli sanatsal ve edebi tartışmalara girerler. Maviciler bu dönemde sahip oldukları görüşlerini ve eleştirilerini kimseden çekinmeden açık bir şekilde dile getirirler. Bu yazılardan sonra Attilâ ve arkadaşları (Maviciler) sosyalist ve komünist olarak yaftalanır. Özellikle aynı dönemde yayın hayatına devam eden *Hisar* dergisi, Mavi'nin bu yeni durumundan rahatsız olur. Bu durumdan rahatsız olan Mavi dergisinin sahibi Teoman Civelek dergiyi Özdemir Nutku'ya bırakır. "Teoman Civelek gibi diğer Maviciler de bu durumdan rahatsız olmuşlar ki bir ay gecikmeyle çıkan 25. sayıda "Bir Açıklama" adlı imzasız yazıda derginin sosyal realizmle hiçbir ilişiğin olmadığını, konu ile ilgili anket hazırlayarak sosyal realizme olan yaklaşımlarını dile getireceklerini açıklarlar." (Yalçınkaya, 2013, 189) söz konusu açıklamadan sonra Attilâ İlhan'ın yazılarına kısa bir süre yer verilmez. Attilâ İlhan daha sonraki sayılarda ise önceki yazılarından ziyade daha çok ithamlara cevap niteliğinde olan ve Garip akımına yönelik eleştiri ağırlıklı yazılar kaleme alır.

Zikrettiğimiz üzere İlhan, Garip akımına yönelik ağır eleştiri yazıları yazmıştır. Mavi dergisinin ağırlıklı olarak eleştirdiği şiir hareketinin Garip hareketi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. "Peyami Safa (1953, 4) Mavi'ye verdiği röportajda Garip şiiri için 'aşağı seviyeli şiir' tabirini kullanarak bu şiirin bir halk şiir değil ancak bir sınıf şiiri olabileceğini çünkü halkın yalnız köylü ve alt tabakalardan oluşmadığını, doktorun da profesörün de halkın kendisi olduğunun altını çizip oluşturulacak edebiyatın tüm kesime hitap etmesi gerektiğini savunarak garip şiirini eleştirir." (Yalçınkaya, 2013, 172)

Söz konusu eleştirilerin özellikle 21. sayıdan itibaren Garip akımına yönelik olduğu görülmektedir. "Bu sayıda Attilâ İlhan "Sosyal Realizmin Münasebetleri Yahut Başlangıç" adlı bir yazısını yayımlar. Bu yazının başında İlhan; Yılmaz Gruda, Ahmet Oktay, Ferit Edgü ve Oğuz Arıkanlı gibi sanatçıların kendisinden kendi nesillerinin yolunu ve planlarını açıklayacak sosyal realist bir eleştirmecinin hangi bilgi ve ölçülerde olacağını ifade eden bir yazı dizisi istediklerini söyler. Attilâ İlhan,

bu yazıda Garip hareketine eleştiriler getirmeden önce İkinci Dünya Savaşı ertesinde Türk edebiyatının genel durumuna değinir:" (Yalçınkaya, 2013, 172)

> "O sıralarda edebiyatımız Yeni - Eski bölünmesini hâlâ muhafaza ediyordu. Yeniler Batı'da anlaşıldığı manada bir edebiyat yapmak istiyorlardı. Eskiler ise gelenekçi bir sanat taraflısı idiler. Yeniler kendi aralarında bölünmüşlerdi. Kimisi işin alayında görünüyor, şiirle espriyi karıştırıyor, tuhaflıklar, sürrealist oyunları 'yeni sanat' diye ortaya sürülüyordu (Bobstiller, yâni Orhan Veli, Oktay Rıfat, Melih Cevdet vs...) Kimisi 'Aktif Realizm' taraflısıydı, sanatın işçi sınıfı adına siyasi bir realizm yapması hususunda ısrar ediyordu. (H. İ. Dinamo, Rıfat Ilgaz, A. Kadir, Ö. F. Toprak, Akıncıoğlu vs..) Kimisi dar bir formalizm'le bir çocuk realizmi arasında titreşiyor, suur altının yanısıra eşya metafiziğine yahut içe kapanıklığın krizlerine uzanıyordu. (Belli sıfatı olmayanlar: Fazıl Hüsnü, Cahid Sıtkı, Cahid Külebi, Behçet Necatigil, vs..) (İlhan, 1954c, 1)." (Yalçınkaya, 2013, 173)

Alıntıdan da anlaşıldığı üzere İlhan'a göre yenilerin tek ortak paydası batılı olmak istemeleridir. Ona göre söz konusu yazarlar batılı olmanın ne demek olduğunu hiçbir zaman içtenlikle sorgulamamış ve onun gereğinin ne olduğuna dair bir kanaate varmamıştır. Dolayısıyla bunu isteyenlerin düştüğü durum bir taklitten öteye geçememiştir. Orijinal bir batılılaşma ya da kendini gerçekleştirme çabası hiçbir zaman meydana gelememiştir.

Attilâ İlhan bu yazısında "bobstiller" diye nitelediği Garipçilerin sadece birer taklitçi olduklarını söylemekle yetinmemiştir. Garipçilerin eskiden nasıl bir yapıya sahip olduklarını ve şimdi hangi durumda olduklarının tespit edilmesi gerrektiğini söylüyor ve bu işe girişiyor. "Garipçileri, şiiri Osmanlı yapmacığından ve alaturkalıktan kurtardığı için takdir eden İlhan; humour mefhumuna fazla takıldıklarını, şaireneden kurtuluyoruz derken, imajı zedelemelerini ve şiiri bir söz oyununa çevirerek espri seviyesine indirdiğini eleştirir. Cahit Sıtkı ve Sabahattin Kudret gibi şöhret sahibi sanatçıların bile bu akıma karşı ne yapacaklarını bilememeleri ve onları taklit ettiklerini söyleyen İlhan, Garip akımından dolayı edebiyat sahasında gerçek şair olmayan bir sürü şairlerle dolduğunu söyler." (Yalçınkaya, 2013, 173). Ona göre bu akım ne topluma dair bir şey söylemekte ne de edebi açıdan bir kaygı gütmektedir. Bu topluluk sadece şiiri formlara indirgeyerek bazı paradokslara sebep olmuştur.

Attila İlhan daha sonra yayınlanan Mavi'nin 30. sayısında da "Orhan Veli Takımı yahut Ellerinin Üstünde Yürüyen Şiir" adlı yazısında Garipçileri etraflıca

eleştirmeye devam eder. İlhan, yazıya dair düşüncelerini aktarırken önemli olanın öz olduğunu, bunun da sanatçının dışında, onun etkisi olmaksızın, olduğu gibi esere giremeyeceğini, günlük hayattaki şeylerin ancak bir imaj zinciriyle yoğrulduktan sonra eserde yerini alabileceğini söyler. Fakat eleştirdiği akımın şiirde formu öncelediği için bu tür şeyleri önemsemediğini dile getirir.

Yalçınkaya, İlhan'ın Garip akımına eleştirilerini şöyle toparlar; "Garip hareketini ardından, şiir tutumu bakımından düpedüz şekilci sanatçıların dillerini toplum sorunlarını doladıklarını; ama imaj yoksunluğu onları bir söz cambazlığına ve matrağa doğru sürüklediğini, hicvin şiiri bir bölümü olmaktan çıkarıp şiirin tamamına yaymalarını eleştirir. Attilâ İlhan yazının sonunda ise Garipçiler için şöyle bir uyarıda bulunur:" (Yalçınkaya, 2013, 174) diye ifade etmiştir.

> "Garipçiler, Garip metodlarını değiştirmedikçe; başlangıçta tuttukları tutumun yanlışlığını kabul edip yeniden ve toplumsal manasıyla imaja ve muhtevaya dönmedikçe, ciddi bir öz şiiri yapmağa çalışmadıkça beliremez. Böyle elleri üzerinde yürür giderler. Ve şiirleri formalizm, sürrealizm, aktif realizm karması bir yamalı bohça olmakta devam eder (İlhan, 1955b, 18, 19)." (Yalçınkaya, 2013, 174)

Mavi hareketinin Garip akımını eleştirmesi gibi, Mavi hareketi de çeşitli eleştirilere maruz kalmıştır. Mavi dergisiyle aynı dönemde çıkan ve bir ekol oluşturan *Hisar* dergisi söz konusu eleştirileri yapan temel yayın organlarından biridir. 1950 yılında yayın hayatına başlayan derginin ilk dönemi Ocak 1957'ye kadar sürmüştür. Kurucusu diyebileceğimiz ve ilk dönemde dergi için önem arz eden isimler arasında Munis Faik Ozansoy, İlhan Geçer, Yahya Benekay, Fikret Sezgin, Mehmet Çınarlı, Gültekin Samanoğlu, Mustafa Necati Karaer, Hasan İzzet Arolat, Fehmi Özçelik yer alır. Derginin ikinci dönemi ise Ocak 1964'de başlar ve Ocak 1980'e kadar devam eder. "Derginin genel yazar Kadrosunu Munis Faik Ozansoy, Mehmet Kaplan, Remzi Oğuz Arık, Ârif Nihat Asya, Cahit Külebi, Ziya Osman Saba, Behçet Kemâl Çağlar, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Mehmet Çınarlı, İlhan Geçer, Cemil Meriç ve İnci Enginün gibi sanatçılar oluşturur." (Yalçınkaya, 2013, 14)

Hisarcıların temel olarak dil meseleleri üzerinde durduğunu söylemek yanlış olmaz. Özellikle "klasik şiirimiz, milli kültür, ve edebiyatımızdan kopmadan yeni ve güzel şiir geleneği sergilemek, şiirimizi çıkmaza sokanlara karşı tavır almak" (Aydın, 2007, 29), gibi kaygılarla eserlerini ortaya koyarlar. Dergi varlığını sürdürdüğü süre

boyunca şiirde basmakalıp bir ölçüden kaçınmıştır. Şiirin temel kaidelerini bozmadığı müddetçe her türlü ölçünün kullanılabileceğini savunmuştur. Şiirin konusunun ne olacağı konusunda ise konun şiirin genel özelliklerinin önüne geçmediği sürece her şeyin şiirin konusu olabileceğini savunmuştur.

Hisarcılar, henüz Attila İlhan'ın dahil olmadığı dönemde özellikle Mavi'nin çıktığı ilk sayılarda Mavi'yle iyi geçinmiştir. Yeni bir derginin çıkmış olmasından duyduğu memnuniyeti "Sanat ve basın âlemimize kızıl ve yeşillerin dadandığı bir zamanda karşımıza çıkan Mavi huzur verdi bize. Mavi'ye başarı ve uzun ömürler dileriz" (Mavi, 1953a, 7) sözleriyle dile getirmiştir. Bunun arka planında Mavi'nin ilk yıllarında ideolojiden uzak durması yer alıyor. Fakat bu olumlu hava çok uzun sürmez. Attila İlhan'ın dergide yazmaya başlaması ve daha önce başlıklarını zikrettiğimiz yazılarını yazması *Hisar* dergisini rahatsız eder. İlhan söz konusu yazılarında sosyal realizmi Türk edebiyatının gelişmesinin ana kaynağı olarak göstermiştir. Bu ifadeler *Hisar* dergisi ve onun gibi sağcı diğer dergileri rahatsız eder. "Bunun üzerine Attilâ İlhan, *Mavi*'nin 28. sayısında "Abbasın Yol Defterinden" adlı yazısında Hisar dergisinin sosyal realizm ile ilgili açmış olduğu soruşturmaya değinir, amaçlarının sosyal realizme "Made in URSS" damgasını vurmak olduğunu söyleyen İlhan, ithamlara karşı cevap verir." (Yalçınkaya, 2013, 15)

Attila İlhan'ın yazılarından sonra, Hisar dergisinde "Sosyal Realizm'in mahiyeti, yeni Türk sanatındaki yeri, fayda ve zararları nelerdir?" sorusu çerçevesinde bir tartışma başlatılır. Bu tartışmaya; "Peyami Safa, Hençerlioğlu, Baki Süha, Behçet Kemal gibi yazarlar cevap verirler. Attilâ İlhan bu yazarlardan ayrı bir de Ataç'ın olduğunu ve Ataç'ın cevabı üzerinde durarak ithamlara karşı cevap verir. Bu cevabını Mavi'nin 28. sayısında "Abbasın Yol Defterinden" başlıklı yazısında dile getirir." (Yalçınkaya, 2013, 163). Söz konusu yazıda İlhan, kendisi tarafından yazılan yazıların yeterince dikkatli okunmadığını ifade eder. Ona göre sosyal realizm kominizmle aynı şey değildir. Her işin kendi erbabına bırakılması gerektiğini söyler. Sosyal realizmin esasen edebiyat söz konusu olduğunda taklitçi ve formalist yapılara karşı olduğunu belirtir. (İlhan,1955a, 3, 4)."

Mavi dergisi karşılaştıkları baskı sonucu kapatılmak zorunda kalır. "Mavi dergisinin toplumcu yazarlarından ve İkinci Yeni'nin öncülerinden Yılmaz Gruda'nın o günlere ilişkin itirafları, bu bakımdan çok önemlidir: '… kendisine büyük ümitler

bağlanan DP, çeşitli nedenlerle, birden bir dikta, bir baskı dönemine giriverdi. Açık seçik, toplumcu şiirler yazan bizler de bu baskının getirdiği çekingenlikle, az da olsa, zorunlu bir kapalılığa yöneldik. Kelimelerin anlamlarını, cümle yapılarını zorlamaya başladık. Sözleşmemiştik ama bu konuda. Bir 'hassasiyetin sonucuydu, geçici bir şeydi. (…) Fakat, Ece Ayhan'da en iyi temsilcisini bulan bu 'geçici-tutum' M. Erdost'un isim babalığıyla 'ikinci yeni' akımı şekline büründü. –Ve şiire olanlar oldu. – (…) Toplumdaki siyasal, ekonomik dalgalanmalar, toplumsal kaymalar da bu durumu iyice pekiştirdi.' (Bezirci, 1974, 50)

4.4. Gerçekçilik Savaşı

Gerçekçilik Savaşı'nda, Attilâ İlhan kuramsal ve eleştirel yazılarının önemli bir kısmını bir araya getirmiştir. Aynı zamanda 1950'li yıllardaki eleştirme uğraşına da bu adı vermiştir. Bu yüzden 1950-1955 yılları arasındaki eleştiri yazılarıyla gerçekleri ortaya koyduğu sürecin de adı diyebiliriz.

Attilâ İlhan'ın 1950'lerin hemen başında Kendi Kendime Sanat Konuşmaları olarak yayımlanan kuramsal yazılar açıklayıcı, bilgi verici, doyurucu, kısacası aydınlatıcı deneme yazılarıdır. Bu yazılarda yer edinen fikirleri *Gerçekçilik Savaşı* adlı kitapta bir araya getirilmiştir. Nesnel ve akılcı özellikleri hemen göze çarpar. Bir tartışma, polemik üslubu yerine açıklayıcı, örnekleyici anlatım tarzı vardır. Bu ilk yazılarında fikirlerini sunarken temkinli davranmış, keskin yargılardan uzak durmuştur. *Gerçekçilik Savaşı*'nın "arkası var" kısmına aldığı yazılar birer polemik niteliğiyle öne çıkar.

Gerçekçilik Savaşı'nın "kitap rafı" bölümünde o dönemde yayınlanan yapıtlar üzerine yazdığı 18 eleştiri yer almaktadır. Bu yazıların çoğu küçük okuma notları niteliği taşıyordu. Bu bölümdeki eleştiri yazılarını yazdığı isimler sırasıyla şunlardır: Fazıl Hüsnü, Oktay Akbal (2 yazı), Ceyhun Atuf, Memet Fuat, Seyfettin Turhan, Hacıhasanoğlu, İlhan Berk, Orhan Kemal (2 yazı), Cahit Külebi, Sait Faik, Cahit Irgat, Cahit Sıtkı, Behçet Necatigil, Samim Kocagöz, Haldun Taner, Necati Cumalı.

Attilâ İlhan, kuramsal temelini açıkladığı eleştiri yönteminin uygulamasını göstermek amacıyla bu yazıları kaleme aldığını söyler. Kitap eleştirisi yazılarını 1970'ten sonra bırakmıştır.

Gerçekçilik Savaşı kitabında Garipçilere yönelik eleştirileri yer alır. Attilâ İlhan, 1940'lı yılların edebiyat ortamını tasvir ederken bu dönemde "ikisi iktidardan yana, ikisi de iktidara karşı" olmak üzere "dört ayrı grub"un bulunduğunu ifade eder. İktidardan kastının İnönü (CHP) diktası olduğunu da belirten Attilâ İlhan, iktidardan yana olanların, "birinci kademede Ataç, Sabahaddin Eyuboğlu, Yaşar Nabi aracılığıyla, Garip üçlüsün, Orhan Veli, Oktay Rıfat ve Melih Cevdet'i tuttuklarını" ifade eder. "İkinci kademede, Suud Kemal Yetkin'in himayesinde görünen Behçet Necatigil, Cahit Külebi, Oktay Akbal, Salâh Birsel, Fahir Onger, Naim Tirali ve Fazıl Hüsnü'nün" yer aldığını, bu iki grubun CHP diktasının 'resmi' sanatçılarından oluştuğunu" vurgular. "Karşı yan" diye nitelediği grubu ise şu cümlelerle tanıtır: "Karşı yanda ise, solda sosyalistler, aşırı sağda turancılar yer alırdı. Sosyalistler arasında Niyazi Akıncıoğlu, Ömer Faruk Toprak, A. Kadir, Suat Taşer, Cahit Irgat, Mehmet Kemal, Rıfat Ilgaz, Sabri Soran vs. sayılabilir. Ben, Ahmet Arif, Arif Barikat (Damar), Şükran Kurdakul, bu takımın genç şair adaylarıydık…" (İlhan, 2004a, 10)

Attilâ İlhan, Garipçileri İnönü, İkinci Yeni grubunu da Menderes diktasının resmi edebiyat organı olarak görmektedir. Ona göre, biri sıcak savaş yıllarının, diğeri soğuk savaş yıllarının şiiridir. Soğuk savaş, Menderes dönemidir.

4.5. İkinci Yeni Savaşı

Attilâ İlhan'ın *İkinci Yeni Savaşı* diye adlandırdığı ikinci eleştiri evresinde 1956-1967 arasındaki eleştiri yazılarından oluşur. Bu süreçte başlangıçtaki 'savaş' planını, düzenini kaybettiği söylenebilir. "Yine de" der, Attilâ İlhan, "tartışmalar sırasında birkaç dikkate değer eleştiri yayımlamışım." (İkinci, İlhan, 2004b, 231) Bu dönemdeki savruk hayatı, askerlik dönemi, sinemayla ilişkisi sebebiyle yazıları biraz dağılmıştır denebilir ve alıntıda dediği üzere kendisi de bunun farkındadır.

İkinci Yeni Savaşı da *Gerçekçilik Savaşı* gibi oluşturulmuştur. "Attilâ İlhan'ın Defteri" serisi içindeki yazılar bu kitapta yer alır. Kitaptaki bölümlerde; 'Yeni Defter' (9 yazı), 'Arkası Var' (17 yazı), 'Kitap Rafı' (5 yazı)'dan oluşur. Her kısmın başına ve/veya sonuna 'Meraklısı İçin Ekler' (5 bölüm) ilave etmiştir. " 'Meraklısı İçin Ekler-4'te 7 deneme vardır; en sondakine de yazarın bu yolda anketlere verdiği cevaplar ve kendisiyle yapılan söyleşiler alınmıştır." En sonuna da 'kaynakça' eklenmiştir.

İkinci Yeni Savaşı sürecinde de Attilâ İlhan 1950'de başlattığı 'toplumsal gerçekçi' çizgideki eleştirmeci tavrını sürdürmüştür. Aynı zamanda '60'lı yılların özgürlük havası'nda benimsediği şiir anlayışını ve Mavi hareketini açıklamaya, toplumsal gerçekçilik tavrının ne olduğunu açıklamaya çalışmıştır. 1950'lerin ilk yarısında Mavi'nin başlattığı 'hesaplaşma hareketi'nde yazdığı eleştiri yazıları, tartışmalar, girdiği polemikler de *İkinci Yeni Savaşı* kitabı içerisinde yer alır.

İkinci Yeni Savaşı adlı kitapta, adından anlaşılacağı üzere merkez nokta, İkinci Yeni Şiiri ve akımıdır. *Gerçekçilik Savaşı*'nda Garip şiirine ve 'Orhan Veli takımı'na "haddini bildiren" İlhan, ikinci mevziiyi, 50'den sonra ürünleriyle edebiyat ortamlarını 'işgal' ve 'meşgul' eden İkinci Yeni'ye karşı oluşturur. Şiir meydanında bertaraf edilmesi gereken en ciddi rakip onlardır çünkü. Attilâ İlhan, her fırsatta, söz konusu oluşuma çatar, kötüler; tabir yerindeyse onların ipliğini pazara çıkarmaya çalışır." (Karataş, 2014, 589)

İkinci Yeni Savaşı kitabında soğuk savaş diye nitelendirdiği Menderes diktasının dönemidir ve bu dönemde ortaya çıkan İkinci Yeni'yi eleştirir. Menderes diktasının İkinci Yeni'yi desteklemesi konusunda "İçlem (contenu, muhteva) en ürkütücü şey mi sayılmaktadır, İkinci Yeni anlamı gerekli görmez, 'rastlansallıkla' yetinir; dahası, sanatı toplumsal işlevinden çekip alır, getirip 'kelimeye' dayandırır. Soyutluk biçimciliğin anasıdır ya, imgeyi yüklenmek zorunda olduğu toplumsal/bireysel içlemden soyutlar, 'boşa' çalıştırırlar. Bütün bunlar yetmezmiş gibi, bir de toplumsal gerçekçiliğe karşı, açık tavırlar takındılar mı, 'soğuk' savaş onları desteklemeyecek de kimleri destekleyecek: 'resmi' edebiyat tahtından İnönü Diktası'nın 'Birinci Yeni'si (Garip) inmiş, yerine Menderes Diktası'nın 'İkinci Yeni'si kurulmuştur." (İlhan, 2004b, 11) ifadelerine yer verir.

4.6. Hangi Edebiyat

Attilâ İlhan'ın *Hangi Edebiyat*'ta topladığı yazılar deneme/anı türünden ürünlerdir. Kitap 'anılar ve acılar' serisinden çıkmıştır. Bir tür edebiyata dair denemelerdir. 40 Kuşağı toplumcu şairler, Nâzım Hikmet, Rusya, roman ve şiir kitabın ağırlıklı konularıdır. Nâzım üzerine olan 6 yazı, sevgiyle, yer yer hayranlıkla yazılmış kısa değinilerdir. Yazarın Nâzım Hikmet ile ilgili hatıraları çoğunlukla yer alır. Ama, bugün hâlâ dikkate alınması gereken satırları az değildir. Örnekse: "Farkında mısınız, Nâzım Hikmet çok büyük bir şairdir ama, adı çevresindeki bütün tartışmalar, onun

siyasi tavrı ve kişiliği etrafında döner; ülkemizde sanatını irdeleyen doğru dürüst bir çalışma olduğunu sanmıyorum; beylik övgülerin, alışılmış yergilerin dışında, bu işi yapmanın tam zamanı değil midir?" (Hangi Edebiyat, S.66)" Ayrıca Attilâ İlhan'ın toplumcu gerçekçi çizgide kendi kuşağından ya da daha öncekilerden hakkı yenmiş gözüyle baktığı adlar üzerine değerlendirmeleri, eleştirel gözle edebiyata yaklaşımını göstermektedir.

Attilâ İlhan'ın *Hangi Edebiyat* kitabında ilk iki kitabındaki yazılara göre daha öznel bir tavır söz konusudur. Bir eleştirmen ya da bir edebiyat incelemecisi tavrından ziyade bir şair tavrı vardır denilebilir. Yazmak konusunda kendini daha fazla geliştirdiği gözlenebilir. Üzerinde durduğu sorunların merkezine kendisini koyar, öyle düşünür ve sonuçlar çıkarır. Söz konusu 'ben' merkezli bakış sebebiyle ele aldığı yapıtlar, üstüne konuştuğu kişiler, kendisiyle veya sanatı ve dünya görüşüyle uyumlu olduğu sürece değer kazanır.

Attilâ İlhan eleştirel yazma uğraşını iki koldan yürütmüş ya da iki amaçla bu yazıları yazmıştır denilebilir. Bir, hesaplaşmak için; iki, toplumsal gerçekçiliği anlatmak olduğunu söylemek yanlış olmaz.. İlki işin heyecanlı tarafıdır, asıl amaç ikincisidir.

Attilâ İlhan eleştiri yazıları boyunca çoğunlukla tartışmacı bir tavır izler. Genellikle tartışmalara karşı meraklı bir izlenim oluşturduğu söylenebilir. Örneğin; 1950'lerde Ataç'la tutuştuğu tartışmaları neredeyse heyecanla ifade eder. Fikrinden asla geri dönmez. Kara dediğine bir daha ak demez. İlk görüşlerine hep güvenmiştir. Karataş'ın ifadesine göre; Attilâ İlhan, çok savunduğu halde "toplumculuğa yakışır eleştirici bir yöntem"den çok, birçok yerde duygusal bir şekilde konuya bakmıştır. Zaman zaman önyargılarından kurtulamaz. Beğenisine fazlaca güvenir. "Hadi, hazır mısınız? Ben hazırım, ne eleştirmekten korkarım, ne eleştirilmekten; üstelik o çok sevdiğim kusurumu hâlâ düzeltemedim: Fena halde doğru söylerim!.." (İlhan, 2015, 13) şeklindeki sözleri bu durumu doğrulamaktadır.

4.7. Attilâ İlhan'ın Şiirlerinde Toplumsal Gerçekçilik

Attilâ İlhan şiirine genel olarak üç dönem halinde incelenebilir: Toplumcu gerçekçi dönem denebilecek devir (*Duvar* ve *Sisler Bulvarı* kitapları), bireyselliğin varoluş içinde ortaya çıktığı dönem (*Yağmur Kaçağı, Ben Sana Mecburum, Bela*

Çiçeği ve *Yasak Sevişmek* kitapları), Divan şiiri birikimine eğilim gösterdiği (*Tutuklunun Günlüğü* ve daha sonraki kitapları) dönemden bahsedebiliriz. Bütün bu şiirlerinde toplumsal gerçekçilik ile ben'in genellikle yer almış ve temaların birleşimiyle Attilâ İlhan, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde kentli bireyin duygularını yansıtan aynı zamanda ve gelenekten de yararlanan kendine özgü bir şiir anlayışı ortaya koymuştur.

4.7.1. Toplumcu Gerçekçilik Çizgisindeki Şiir Kitapları (Duvar, Sisler Bulvarı, Yağmur Kaçağı)

4.7.1.1. Duvar

Attilâ İlhan'ın ilk kitabı olan *Duvar* 1948 yılında yayınlanmıştır. Attilâ İlhan *Duvar*'ı ilk olarak, kendi parasıyla, 1948'de İstanbul'da Işıl Matbaası'nda bastırır. İlk baskıda Gâvurdağları'ndan Rivayet, Karanlıkta Kaynak Yapan Adam ve Aşka Dair Şarkılar adlı bölümler bulunmaktadır. Bu bölümler de ilk baskıda eksiktir.

Gâvurdağları'ndan Rivayet'te Sığırtmaç, Göçmenler ve Ökkeş yoktur. Hürriyet Yürüyor adlı bölüm ilk baskıya konmamıştır. Yalnız daha sonraki baskılarda bu bölüme giren Türkiye adlı şiir, ilk baskıda Karanlıkta Kaynak Yapan Adam bölümünde yer almaktadır.

> "*İlk baskıda Aşka Dair Şarkılar adıyla yer alan bölüm, kitabın diğer baskılarında Harb Kaldırımında Aşk adını almaktadır. Önce on iki olan şiir adedi, diğer baskılarda on yediye yükselmiştir. İkinci Dünya Savaşı destanı kabul edilen Şafak Vakti Dünya şiirleri de ilk baskıda yoktur, ikinci baskıdan itibaren kitapta yer almaya başlamışlardır.*" (Çelik, 2010, 19)

1948'de çıkan *Duvar*, daha sonraki baskılarında "Gâvurdağları'ndan Rivâyet", "Hürriyet Yürüyor", "Karanlıkta Kaynak Yapan Adam", "Harb Kaldırımında Aşk" ve "Şafak Vakti Dünya" adlı beş bölümden oluşmaktadır.

Attila İlhan şiir yarışmasından sonra edebiyat dünyasında tanınan bir isim haline gelir. Söz konusu yarışmadan iki yıl sonra kendi parasıyla 1948'de *Duvar* adlı eserini bastırır. Beş bölümden oluşan *Duvar*'da, Kurtuluş Savaşı'nın Anadolu'da nasıl görüldüğü, İkinci Dünya Savaşı'nın insanlar üzerindeki etkisi, insan sevgisi, hürriyet özlemi gibi konular ele alınmıştır.

Çelik'in de ifade ettiği üzere Attila İlhan, *Duvar*'da *Gavurdağları'nda Rivayet, Şafak Vakti Dünya, Karanlıkta Kaynak Yapan Adam* bölümlerinde şiirlerinin

temel teması toplumsal durumlardır. *Hürriyet Yürüyor*'un bir kısmı ve *Harb Kaldırımında Aşk* şiirleri ise toplumsal olaylardan ziyade ferdin çektiği sıkıntıları dile getiren şiirlerdir. *Hürriyet Yürüyor*'un diğer kısmı ise ferdi sıkıntılardan ziyade döneminin siyasal baskılarına birer tepki niteliğindedir. Bu açıdan bakıldığında *Duvar* adlı eserinde ele alınan konuları toplumsal olaylara ve ferde yönelik olaylar diye ayırmak yanlış olmayacaktır. (Çelik, 2011, 49)

Duvar'da değindiği toplumsal olayları açmak gerekirse, göze çarpan temel bazı konular olduğu görülmektedir. Özellikle o dönemde tüm dünyayı etkisi altına alan İkinci Dünya Savaşı söz konusu eserde de kendisine yer bulmuştur. Çelik bu durumu şöyle ifade eder; "İkinci dünya savaşı, Duvar'da iki değişik tarzda yer alır. Bunlardan birincisi savaşın insanlarda meydana getirdiği tahribat, ikincisi de savaşın kendisidir. *Karanlıkta Kaynak Yapan Adam* ve *Harp Kaldırımında Aşk'*ta, savaştan nefretin, hürriyete özlemin varlığını görürüz. *Şafak Vakti Dünya* ise İkinci Dünya Savaşı destanı niteliğindedir. İkinci Dünya Savaşı, hümanist düşüncenin ve barış arzusunun gözler önüne serilmesine de hizmet etmiştir." (Çelik, 2007, 49).

Türkiye İkinci Dünya Savaşı'na girmediği halde, her gün duyulan haberler, propaganda filmleri, savaş dergileri Türkiye'de yaşayanları da en az savaştakiler kadar etkilemiş ve bir buhrana sürüklemiştir. Bu nedenle bizim yazar ve şairlerimiz de savaşı ve savaşla beraber gelen kötü durumları eleştiren eserler vermişleridir.

"1940 Kuşağı" olarak da adlandırılan şairler, savaşa karşı şiirler kaleme almanın yanında, hürriyet kısıtlamalarına da başkaldırıyorlardı. Bir bakıma barışın ve hürriyetin temsilcisi durumundadırlar. Attila İlhan "40 kuşağı" şairleri için, yıllar sonra, şunları söylemektedir: "40 *Kuşağı- Savaş Kuşağı- şairlerimize bir şeyler borçluyuz, zira ülkemizin hürriyet ve demokrasi mücadelesinde, alınlarında ışığı ilk hissedenler onlar olmuşlardır; savaş sona ererken halka genişledi, halk yığınları devreye girdi.*" (Çelik, 2007, 51-52)

İlhan'ın *Duvar*'da değindiği diğer bir toplumsal konu hürriyet meselesidir. Dünya genelinde var olan savaşlar sadece savaşın olduğu toplumu değil, diğer toplumları da etkilemiş, her yerde gerek devletler, gerek siyasi yapılar hürriyet konusunda kısıtlamalara gitmiş bu durum da toplumun sıkıntısını yansıtmakta ayna görevi üstlenen sanatçıların eserlerine yansımıştır. İlhan da mevcut yapıdan nasibini almış ve bunu şiirlerine yansıtmıştır. Özellikle "*Gavurdağları'nda Rivayet'*te ve *Şafak*

Vakti Dünya'da" savaş dolayısıyla verilen hürriyet mücadelesi konu edilmiştir. Birinci şiirde tek tek fertlerin yitirmek üzere olduğu hürriyetleri için direnişini, ikincisinde ise sıcak savaşa birebir maruz kalan insanların mücadelesi yer alır. "*Gavurdağları'nda Rivayet*'te, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Türkiye'nin işgali ele alınmıştır. Dolayısıyla direniş esarete karşıdır. *Şafak Vakti Dünya*'da ise esaretle birlikte savaş da devam etmektedir. Her iki bölümde de bağımsızlık düşüncesi temel unsur durumundadır." (Çelik, 2007, 52)

4.7.1.2. Sisler Bulvarı

Attilâ İlhan'ın toplumcu gerçekçi dönemine ait diğer bir şiir kitabı *Sisler Bulvarı*'dır. "*Sisler Bulvarı*, 1954'te Seçilmiş Hikayeler yayınları arasında 10. kitap olarak çıkmıştır. Attila İlhan, *Duvar*'dan sonra Paris'e gitmiş, buradan sosyal realizm fikriyle yurda dönmüştür." (Çelik, 2007, 93)

Sisler Bulvarı eserinin içeriğine baktığımızda şiirlerin tamamının toplumsal konulara yönelik olduğunu söylemek doğru olmaz. Eserde yer alan şiirlerin yarısı toplumsal konulara yönelikken, diğer yarısı şaire ait sıkıntıları dile getirmektedir. "*Başka Yerde Olmak* ve *Kaptan* bölümleri ferdi ıztırap ağırlıklıdır. *Bursa'dan Yaylımateş* ve *Barakmuslu Mezarlığı* bölümlerinde ise toplumsal problemler ön plandadır." (Çelik, 2007,116).

Eserdeki temel temalar; " "*savaş ve savaşın tahribatları", "işçi problemleri", "köy insanlarının hayatı", "açlık", "hürriyet"* olarak incelenebilir. Attilâ İlhan, bu kitabını ikinci Paris gezisinden sonra, sosyal realizm, yani toplumsal gerçekçilik düşünceleri ile kaleme almıştır. Kitap; "Başka Yerde Olmak", "Kaptan", "Yeraltı Ordusu", "Bursa'dan Yaylımateş" ve "Barakmuslu Mezarlığı" bölümlerinden oluşmaktadır.

> "*Duvar*'da genellikle toplumsal problemleri ele alan Attilâ İlhan, *Sisler Bulvarı*'nda ferdin dünyasına girer. Daha doğrusu biz, yerini bene bırakır. Burada soyut olandan somut olana, yani hayalden hayatın gerçeklerine geçildiğini de söyleyebiliriz. *Duvar*'da toplumsal problemlere çare arayan insan, Sisler Bulvarı'nda şehrin içerisindeki kişiliğiyle, bunalımlarıyla karşımıza çıkar. Tüm insanların mutluluğu için çabalayanın kendi mutsuzluğu. Hürriyet savaşçısının, hürriyet sarhoşluğu içindeki çırpınışı. *Duvar*'da dar bir çember içerisinde, elinden hürriyeti alınmış insan; *Sisler Bulvarı*'nda sonsuz bir hürriyet ve serbestlikle ele alınmıştır." (Çelik, 2011, 39)

Sisler Bulvarı isimli kitabın ilk bölümü, "Başka Yerde Olmak"tır. Bu bölümde;

"Şâhâne Serseri", "Başka Adam", "Bir, Üç ve Beş", "Eski Deniz Halkı", "Liman", "Tatyos'un Kahrı", "Cinayet Saati" ve "Başka Yerde Olmak" adında sekiz şiir yer alır.

"Başka Yerde Olmak" bölümündeki şiirlerde, büyük şehir yaşantısı, 20. yy. insanının yaşadığı gerilim ve çelişkiler konu edilmiştir. Bölümün içerisindeki şiirlerde seyahat, serüven tutkusu ve seyahatlerin getirdiği izlenimler verilerek serüvenci insan imajı çizilmiştir. Bireysel özgürlük şiirlerin temelini oluşturur. "Başka Yerde Olmak" şiirleri, ben merkezli deniz ve seyahat şiirleridir. Şairin ben merkezli şiirleri bireysel gibi görünse de, toplumcu – gerçekçi düşünce, dolaylı da olsa verilmeye çalışılmıştır.

Bölümün ilk şiiri olan Şâhâne Serseri'de; seyahat etmeyi arzulayan bir insan konu edilmiştir. Şiirde ele alınan insan, her şeye rağmen uzaklara gitmeyi isteyen biri olarak karşımıza çıkar. "Toplum, kendisine uygun olmayanı serseri olarak tanımlar. Şâhâne serseri söz grubunda serseriyi sevimli gösterme, onu haklı bulma düşüncesi bulunmaktadır. Bu şiire, Attilâ İlhan'ın üslubu ile birlikte 1949'dan sonra gelişen seyahat arzusu yön vermiştir. Şiir, serbest tarzda, genellikle kısa mısralarla meydana getirilmiştir. Şiirde belirli bir ahenk ve konuya uygun bir söyleyiş mevcuttur." (Gözükaraoğlu, 2011, 803)

Bölümdeki Başka Adam şiiri, uzun bir seyahat şiiridir ve seyahatlerden oluşan izlenimler şiire yansıtılmıştır. Bu şiirde insanlar, yaşadıkları çevrelere ve bu çevrelerin özelliklerine göre anlatılmıştır. Geniş bir coğrafyaya ve değişik mekânlara şiirde yer verilmiştir. Aynı zamanda toplumcu – gerçekçi düşünce kendini hissettirmektedir. "Başka Yerde Olmak" bölümünün üçüncü şiiri Bir, Üç ve Beş; 1950 ve 1955 yıllarının ağır siyasi baskını ele almakta ve olumsuz bir atmosfer taşımaktadır.

Eski Deniz Halkı şiirinde uzak ve egzotik mekânlara yer verilmiştir. Şiirde tanıtılan mekânların yanında insanların fizikî ve kişilik özelliklerine de değinilmiştir. "Şiir, şairin gitmek istediği, gerçek hayattan uzaklaşıp özgürlüğünü yaşamak istediği hayalî mekânları tasvir etmektedir. Attilâ İlhan şiirde, Osmanlı İmparatorluğu'nun Akdeniz'deki saltanatına, Cezayir ve Arapların bu bölgedeki yaşamlarına, Fenikelilere ve Romalılara çağrışımlar sunmaktadır." (Gözükaraoğlu, 2011, 804)

Bu bölümde yer alan Liman şiiri, gizemli ve karanlık bir insanın limanla bütünleşmiş hâlini yansıtmaktadır. "Liman" iki şiirden oluşmaktadır. İlk şiirde ferdi ızdırap, yalnızlık, isyankâr tavır ve hatıralar ağırlıktadır; sonraki şiirde ise bu insanın

hayatından kesitlerle birlikte aşk konusuna değinilmiştir.

Tatyos'un Kahrı şiiri, şairin bir dönem dost olduğu Tatyos Tatyosyan'dan bahsetmektedir. Attilâ İlhan, öncelikle toplumcu – gerçekçi çizgide, Türkiye'de yaşayan Ermeni, Rum ve Yahudi vatandaşları çoğunlukla konu etmiştir; sonrasında ise, ülke tarihindeki rollerinin bilincine vararak bu vatandaşlardan söz etmeye devam etmiştir. Tatyos, şair için, hem Türkiye'de hem Fransa'da ezilmiş, çeşitli zorluklar yaşamış bir insanı ifade eder; şiir Tatyos'un yaşadıklarını anlatmaktadır.

Bölümde bulunan Başka Yerde Olmak şiirini, Attilâ İlhan İzmir'de iken yazmıştır; yolculuk heyecanı, dünyayı görme isteğini aktaran bir şiirdir. Ayrıca şiirde, Türk insanının belirli bir alana sıkışıp kaldığı, yaşayamadığı bir hayata duyduğu özlemi ifade ettiği için önemlidir.

"Kaptan", *Sisler Bulvarı*'nın ikinci bölümüdür. Bölüm; "La Donna E Mobili", "Mırç", "Kaptan", "Emperyal Oteli", "Pia" ve "Sisler Bulvarı" şiirlerinden meydana gelmiştir. Bölümde bulunan şiirlerde, seyahat edilen yerlerle ilgili izlenimlere, benin serüveni seven, gerilimli hâline yer verilmiştir. Şiirlerde, Attilâ İlhan'ın Paris'teki hayatından izler bulunmaktadır.

> *"Sisler Bulvarı'ndaki Kaptan bölümü serüven, aşk, korku, ölüm ve hayat çatışmaları çevresinde ele alınacak cinstendir. Devamlı seyahat eden, statik olmayan bir insanın varlığı dikkati çekmektedir. Şiirlerin kaleme alındığı yıllarda, şairin hayatına dikkat edilirse, bu insan Attilâ İlhan'dır. Gerilimli hayat, serüven ve aşk bu şairin yaşama tarzıdır. Bu yaşama tarzı şiirleştirilirken, yararlanılan metodlardan en önemlisi sinemadır. Şiirlerde, bir film sahnesi olarak değerlendirilebilecek parçaları fazlasıyla bulmak mümkündür. Biraz da gerilimin icabı olarak, şiirlerin oluşumunda hareket ve gizlilik esas durumdadır."* (Çelik, 2011, 43-44)

Kaptan bölümünün ilk şiiri olan La Donna E Mobili'yi, Attilâ İlhan 1949 yılındaki Paris'e ilk kez gidişinden sonra anıları üzerine yazmıştır. O tarihte İlhan, kardeşi Cengiz ve Mırç lakabını verdiği arkadaşı Cahit ile beraber Paris'e gider. "Bir süre sonra Cengiz, Türkiye'ye geri döner. Attilâ İlhan, Paris'te kaldığı otelde bulunan bir konservatuvar öğrencisinin söylediği aryadan çok etkilenir ve kardeşi Cengiz'i hatırlar. Şiir de bunun üzerine kaleme alınır. Mırç; Paris yolculuğuna kardeşi Cengiz ve Mırç lakaplı arkadaşı Cahit ile çıkan Attilâ İlhan, bu şiirinde arkadaşı Cahit'i anlatmaktadır." (Gözükaraoğlu, 2011, 805)

"Kaptan" bölümünün üçüncü şiiri olan ve bölümle aynı adı taşıyan Kaptan şiiri; bu bölümün en uzun şiiridir ve beş bölümden meydana gelmiştir. Büyük şehir hayatı içinde kaybolarak, farklı yaşam tarzları içinde bulunan ben; aşkı, gizemli halleri, bunalımları, çelişkileri ve yaşadığı gerilimlerle değinilmektedir. "Kaptan, benin ayrı kaldığı sevgilisine yazdığı bir mektuptur; ona kendini tanıtma, anlatma, derdini açma, yaşadıklarını itiraf etme amacı taşır. (Gözükaraoğlu, 2011, 806) Kaptan'ın birinci bölümünde sevgiliyle dertleşme söz konusudur.

"Kaptan"ın ikinci bölümü, benin ağzından Paris ile ilgili bilgi vermektedir. Paris'ten çeşitli insanlarla ilgili izlenimler görülür. İnsanlar, toplumsal bir gerilim halinde çizilmiştir. Attilâ İlhan, toplumun uç noktalarından seçtiği insanları acı ve şiddetle kaynaştırarak dile getirir. Aynı zamanda, serüveni, yolculuğu temsil eden kaptan ve gemi ifadesi, şiir boyunca yer alır. "Kaptan"ın üçüncü bölümünde ise, sevgilisinden ayrı düştüğü için acı çeken bir ben bulunur. Ben, imkânsız bir aşka tutulmuştur ve bu aşkın yaşattığı acı beni olgunlaştırmaktadır. "Kaptan"ın dördüncü ve beşinci bölümlerinde de, benin, geleceğe dair umutsuzluğu, acılarla dolu hayatı ve yaşadığı aşklarla ilgili hasreti dile getirilir.

"Kaptan şiirleri, kendinden kaçan, mutsuz, karamsar bir kişiyi anlatmaktadır. Şiir için seçilen mekânların hemen hemen tümünün liman kenti olması, kaçışın gemi ile yapılması ve kaptan ismi özellikle seçilmiştir. Ayrıca, deniz hayatının seçilmesi, insanların yaşadıkları hayattan kaçmak istediklerini gösterir. Şair, şiirinde toplumdan dışlanmış, uç noktalardaki insanları ele alarak onların kaçmak, kurtulmak istedikleri hayatı vurgulamaktadır." (Gözükaraoğlu, 2011, 806)

Emperyal Oteli bölümün bir diğer şiiridir ve altı bölümden oluşmaktadır. Bu şiirde büyük şehir hayatının yalnızlaştırdığı birey acı çekmektedir. Bu şiir imkânsız bir aşk temasına yer verilmiş bir kaçış şiiridir. "Emperyal Oteli" de bölümdeki diğer şiirler gibi ben zamiriyle kaleme alınmıştır. "Ben, şairin şiirine kendisinden bir şeyler katacağının kanıtıdır. Şiirde, kendi acılarını anlatan ben, çok şey yaşamış, görmüş tecrübeli bir insan olarak karşımıza çıkar. Bu kişi, imkânsız bir aşk yaşamaktadır. Sevgiliye dair hayallar kurmuş; fakat tüm hayalleri yıkılmıştır. Bu sebeple ben, isyankârdır." (Gözükaraoğlu, 2011, 807) "Emperyal Oteli", benin hayal kırıklığını, imkânsız aşkını, şehir yaşamının bireyde oluşturduğu yıkıntıyı, gelecekle ilgili karamsarlığı ve mutsuzluğu dile getirir.

"Emperyal Oteli"nin diğer bölümlerinde, benin serüvenci kimliği, anlık aşkları, parasızlığı, aşkın sona ermesinin getirdiği olumsuz duygular, benin kendisini toplumdan dışlaması, yalnızlığına teslimiyeti anlatılmaktadır. (Çelik, 2014, 103-108) "Kaptan" bölümündeki Pia şiiri beşinci şiirdir. Attilâ İlhan bu şiire Mecidiyeköy'deki evinde başlamış ve Taksim'de bitirmiştir. "Pia"; bir türlü kavuşulamayan, hayallerde yaşayan sevgili imajını temsil eder. Şiir, yayınlandığı dönemde büyük ses getirmiştir.

4.7.1.3. Yağmur Kaçağı

Yağmur Kaçağı kitabı, *Sisler Bulvarı*'ndan bir yıl sonra 1955 yılında yayınlanmıştır. Kitap; "Fabrika Durağı", "Bulvardia" ve "Acı Ninni" olarak üç bölümden oluşmaktadır. Attilâ İlhan'ın ilk dönemine ait özellikleri yansıtan bölüm, "Acı Ninni" bölümüdür. Diğer iki bölüm, şairin sanatta ve özellikle şiirde olgunlaşmaya başladığı, kendi çizgisini oluşturmaya yöneldiği ikinci dönemine aittir. *Sisler Bulvarı* ile *Yağmur Kaçağı* kitapları, Attilâ İlhan'ın ikinci dönemine geçişte köprü vazifesi görmektedir. Her iki kitapta yer alan bölümlerin bir kısmı birinci dönem özelliklerini yansıtırken, bir kısmı şairin ikinci döneminden izler taşımaktadır.

Yağmur Kaçağı kitabının üçüncü ve son bölümü olan "Acı Ninni" bölümü; "Kadınlar Havası", "İbrahim'in Yıldızı", "Şaşı Rıdvan", "Tartımaklı Adam", "Bir Kırmızı Bir Yeşil", "Müçteba Kulunuz", "Eyi Muz Eyi", "İbrahim'lerin Evi", "Berber Salih Hikâyesi", "Deli Asâf", "Hammal Şakir'e Ketenhelvacı Mânileri" ve "Acı Ninni" şiirlerinden oluşur.

Bu bölümdeki şiirlerde toplumsal tema ağırlıktadır. "Acı Ninni", *Sisler Bulvarı*'ndaki "Bursa'dan Yaylımateş" ve "Barakmuslu Mezarlığı" bölümlerinin devamı durumundadır. Adı geçen bölümlerdeki şiirlerin kaleme alınış tarihlerinin birbirlerine yakın olması, şiirlerin aynı özellikleri göstermesinde en büyük etkendir. *Yağmur Kaçağı*'nın son bölümü olan "Acı Ninni"de yer alan şiirlerde Halk Edebiyatı'na ait unsurlar oldukça fazladır. Şair, bu bölümündeki şiirlerinde bene yönelik temalarla toplumsal temaları bir arada işlemektedir. Bu bölüm şiirleri, *Duvar* kitabının da devamı durumundadır.

Attilâ İlhan, "Acı Ninni" bölümünün ilk şiiri olan "Kadınlar Havası"nda, Anadolu kadınlarını, yaptıkları farklı farklı işlerle okuyucuya/dinleyiciye

tanıtmaktadır. Şair, Anadolu'nun içinde yaşayan bu kadınları ezilmişlikleri, sömürülmüşlükleri, mutsuzlukları ve içinde yaşadıkları ağır koşullar ile ele almakta; böylelikle toplumsal bir soruna değinmektedir.

> "Acı Ninni adlı şiir, söyleyiş olarak bölümün diğer şiirlerinden ayrılmasına rağmen, konu olarak toplumsal problemleri dile getirdiği için, bölümle bir noktada uyuşmaktadır. Bölümün diğer şiirlerinde halk edebiyatına (Halk Edebiyatı'na) ait söyleyişi kullanan şair, burada İstanbul'u anlattığı için bu söyleyişe başvurmamıştır." (Çelik, 2011, 52)

4.7.2. Sosyal Gerçekçilik Çizgisindeki Şiir Kitapları (Sosyal Realizm – Coşku – Gerilim – Kendi Çizgisini Oluşturma Dönemi)

Attilâ İlhan'ın şiir hayatının ikinci evresi olan bu dönem, *Sisler Bulvarı* ve *Yasak Sevişmek* arasındadır. Bu dönem şiirlerinde, büyük şehir yaşantısı içinde aşklar, isyanlar, toplumcu mücadeleden ve büyük şehir hayatının karanlık dünyasından kaynaklanan gerilimler temele alınmıştır. Attilâ İlhan'ın bu dönem şiirlerinde ben kavramı önemli bir yer tutar. Toplumcu - gerçekçi düşünce, insanın yaşadıklarıyla beraber imajlarla birlikte yansıtılır.

4.7.2.1. Ben Sana Mecburum

Sosyal Realizm tartışmalarının nihayetlendiği dönem olan 1960 yılında İlhan *Ben Sana Mecburum* kitabını yayınlanmıştır. Kitap Ataç Kitabevi yayınlarından çıkmış olup, "Tension Á Smyrne", "Askıda Yaşamak", "İmkânsız Aşk", "Memleket Havası" ve "Cehennem Dairesi" bölümlerinden oluşmaktadır. Sosyal Realizm'in etkisini yitirdiği yıllarda artık Mavi Hareketi de eski etkin durumu yitirmiş ve İkinci Yeni'nin varlığından dolayı geri planda kalmıştır. Bu nedenlerden dolayı İlhan'ın söz konusu kitabı daha önce yayınlamış olduğu *Sisler Bulvarı* ve *Yağmur Kaçağı* kitapları kadar dikkat çekip tartışmalar yaratmamıştır.

Ben Sana Mecburum eserinin bazı bölümleri özellikle şehir hayatındaki gerilimlere ayrılmıştır. Söz konusu bölümler arasında "Askıda Yaşamak", "İmkânsız Aşk", "Tension Á Smyrne" bölümlerini saymak yanlış olmayacaktır. Bahsi geçen bölümlerde, özellik büyük şehir olarak addedilen İstanbul ve İzmir gibi şehirlerin insanı gerilime sürükleyen yaşantısına işaret etmiştir.

Attilâ İlhan, *Ben Sana Mecburum* eserini yazmadan üç yıl önce askerliğini yapar. Anadolu'da bulunmasının ve Anadolu insanıyla yakınlaşmasının etkisi döndükten sonra yayınladığı ilk eserinde görülmektedir. Kitap, yukarıda isimlerini saydığımız beş bölüme ayrılmaktadır. Kitapta yer alan şiirleri toplumsal şiirler ve bireysel şiirler olmak üzere ikiye ayırabiliriz.

Eserde yer alan şiirlerin tamamen yeni, daha önce yazar tarafından denenmemiş yapıda olduğu söylenemez. Özellikle bireysel özelliği gösteren şiirler, genel olarak *Yağmur Kaçağı* ve *Sisler Bulvarı'*ndaki şiirlerin temel özelliklerini taşırlar. Eserin, "Askıda Yaşamak", "İmkânsız Aşk", "Tension Á Smyrne" bölümlerinde, tedirgin, kaçak, karamsar, yabancılaşmış, aşık bir kişinin gerilimli, korkulu, üzüntülü yaşayışı yansıtılır. Şiirlerin genel havasına bakıldığında melankolik bir ruh halini yansıttığı görülür.

Toplumsal şiirler ise geriye kalan iki bölüm olan "Cehennem Dairesi" ve "Memleket Havası" bölümlerinde yer almaktadır. "Cehennem Daire"si bölümünde, Osmanlı'nın son dönemlerinde Abdülhamit'in baskı yılları, döneminde yer alan İspanya iç savaşı günleri, Macaristan olayları, mevcut durumdan farklı olmayan Ortadoğu'da yaşanan sıkıntılar ve doğal kaynaklarının da çokluğu nedeniyle Batı ülkelerinin buradaki hesapları, Mustafa Kemal'in hürriyet ve istiklâl özlemi ele alınır. Bu bölümlerde yazarın bireysel şiirlerde sergilediği tekdüze anlatım ortadan kalkmaktadır.

Söz konusu bölüm İlhan'ın Erzincan'da yaptığı askerliği sırasında yazdığı şiirleri içerir. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi bu dönemde İlhan Anadolu insanıyla içiçe olmuş ve bu sayede onların mevcut kötü durumuna tanıklık etmiştir. Bu kötü duruma "Memleket Havası" bölümünde yer verirken, bir yandan da halkın kurtarıcısı olarak Mustafa Kemal'in kalpaklı hâli canlandırılır.

Attilâ İlhan, bu eserde yer verdiği şiirlerini yazdığı dönemlerde dışarıdan çeşitli baskılara maruz kalmıştır. Bu baskı sırasında şair sıklıkla polislerle sorun yaşamaktadır. Bu nednle şairin gergin ve gerilimli bir yaşıntı içinde olduğu söylenebilir. Bu yaşama biçimini "askıda" yaşamak olarak tabir edebiliriz. Askıda yaşamak ibaresi, şairin geleceğinin belirsizliğini gösteren bir ifadedir. Bu bölümdeki şiirlerinde şair gerilimini, düşüncelerini, toplumsal gerçekçiliğin yapısına uygun

olarak yansıtmaktadır. O dönemde yaşadığı baskılardan dolayı bunu daha örtük olarak, semboller kullanarak yapmıştır. Eserin "Askıda Yaşamak" bölümünde yer alan bütün şiirlerin gerilim içerisindeki insanın durumu anlatılmaktadır. Bu bölümde şair beni ön plana çıkarmıştır. Fakat bunu bireysel tek bir kişinin yaşadığı meseleler olarak değil, toplumda herhangi bir bireyin yaşadığı sorunlar olarak yansıtmıştır. Dolayısıyla bu bölümde şair, birey ve toplumu bir kılmıştır diyebiliriz.

"Askıda Yaşamak" bölümündeki şiirlere baktığımızda toplumcu-gerçekçiliği benimseyen birinin yaşadığı topluma bakış açısını görmekteyiz. Bölümün ikinci şiiri "Yorgun Serüvenci"dir. Bu şiirde baskı altında olan bireyin bulunduğu dünyaya nasıl tedirgin ve korkulu baktığını anlatmaktadır. Şiirde yer verilen kişi toplum tarafından baskıya uğramış fakat yılmadan toplumcu mücadeleye devam eden biridir. Şiirin özellikle herkesi içinde bulunduğu siyasal baskılara karşı hep beraber toplumsal mücadeleye çağırması, burada anlatılan duygu durumunun sadece tek bir beni değil toplumda yer alan ve bu durumda bulunun herkesi yansıttığını göstermektedir.

Bölümün diğer bir şiiri, Süleyman şiiridir. Bu şiirde de şair toplumcu-gerçekçi düşüncenin sahip olduğu anlayışı yansıtmaktadır. Burada özellikle bireyin maruz kaldığı baskılara karşı koyması gerektiği, özgürlük özlemini dile getirmektedir.

"Askıda Yaşamak" bölümünün en önemli şiirlerinden biri olan Telsizci Hamdi şiiri, şairin serüvenci hayatını anlatan bir şiirdir. Özellikle şairin ilk adının Hamdi olması sebebiyle, bu şiirin tamamıyla şairin kendi hayatını yansıttığını söylemek yanlış olmaz. Şair, baskılara maruz kaldığı dönemde maddi sıkıntılarından kurtulmak adına, telsiz kurslarına gider ve bu sayede telsizci olmayı planlar. Bu şiirini ise bu esnada yazmıştır.

Geç Kalmış Ölü'şiiri kendisinden sonra gelen Ömer Haybo'nun Son Günleri, Varujan'a Karşı Ömer Haybo ve Cehenneme Dört Bilet adlı şiirlerle bağlantılıdır. Bahsi geçen bu şiirilerde, İlhan'ın da içinde yer aldığı toplumcu-gerçekçilerin maruz kaldığı haksızlıklar, bunun neticesinde yaşanan ölümler, çatışmalar anlatılmakta; toplumculuğun zorlu koşulları dile getirilmektedir. Aslında bu arka plan bilgisi olmasa şiirlerin basit birer serüven şiiri olduğu söylenebilir. Fakat bu bilgilerle bakıldığında, toplumcu-gerçekçilerin yaşadığı sıkıntılar, maruz kaldıkları baskıların ve gerilim dolu hayatlarının yansıtıldığını görmekteyiz.

Kitabın dördüncü bölümü olan "İmkânsız Aşk"'ta, "Sen Beyaz Bir Kadınsın", "Belma Sebil", "Yirmi Beşinci Kısım", "Gece Buluşması", "Lady From Smyrna", "Ben Sana Mecburum", "Dördüncü Krallığım", "Üç Tenha Köpek", "Yanlış Yaşamak" ve "Uzaktan Sevmek" gibi şiirler yer almaktadır. Bu bölümün tamamıyla aşk temasına ayrılmış olan bir bölüm olduğu görülmektedir.

Bölümün ilk şiiri olan Sen Beyaz Bir Kadınsın'da; iki temanın birlikte ele aldığını görmekteyiz. Burada toplumcu gerçekçilikle bu bölümün genel teması olan aşk yan yana anlatılmaktadır. Bu şiirde yer alan ben toplumculuğu benimseyen biridir ve sevgilisini kendisinden uzakta, erişilmez olarak görmektedir.

Bu bölümde yer alan diğer bir şiir olan Gece Buluşması adlı şiirdir. Şiirde zihin yapısı olarak toplumculuğu benimsemiş, toplumsal sorunlarla ilgilenen bir insan ile onunla aynı düşünceye sahip olmayan bir kıza karşı duyduğu aşk anlatılmaktadır. Dolayısıyla şair için bu da imkansız bir aşktır. Şiirde yer alan kişi aynı düşüncelere sahip olmadığı kişiye karşı duyduğu anlatırken bir yandan da bu aşkın imkansızlığından bahsetmektedir.

Ben Sana Mecburum kitabının beşinci ve son bölümü, "Cehennem Dairesi" bölümüdür. Burada sırasıyla; "Viyolonsel Yalnızlığı", "İkinci Viyolonsel", "Birinci Keman", "No Pasaran", "- 1", "- 2", "Cezayir Mektubu", "Waldorf Astoria", "Ortadoğu'dan Gece Telgrafları", "- 1", "- 2", "Budapeşte'den Kartpostal", "Hürriyet Ve İstiklâl Benim Karakterimdir" şiirleri yer almaktadır.

"Bu bölümdeki şiirler, siyasal özgürlüğü savunan şiirlerdir. Şair, bu düşüncesini anlatırken tarihte yaşananlara göndermeler yapmakta; olaylardan yararlanmaktadır. Tarih, toplumsal mesajın sunulmasında yardımcıdır. İletilmek istenen düşünce ve toplumsal mesajlar, geçmişte yaşanmış olan olayların arkasından sezdirilmektedir. Bu bölümün şiirleri, farklı şekil denemeleri üzerine oluşturulduğu için diğer bölümlerden ayrıdır." (Gözükaraoğlu, 2011, 991)

4.7.2.2. Bela Çiçeği

Attila İlhan'ın diğer bir kitabı *Belâ Çiçeği*'dir. Kitabı 1962 yılının Ocak ayında yayımlanmıştır. Attilâ İlhan'ın *Yağmur Kaçağı* kitabından sonra kaleme aldığı şiirlerin bir kısmı *Ben Sana Mecburum* adlı kitabında yer alırken, bazıları da *Belâ Çiçeği*'nde

yayınlanmıştır. Bu kitap; "Belâ Çiçeği", "Cinnet Çarşısı", "Cinnet Çarşısı" ve "Mahûr Sevişmek" bölümlerinden oluşmaktadır.

"Kitabın aynı ismi taşıyan ilk bölümü, *Sisler Bulvarı*'nın "Başka Yerde Olmak" ve "Kaptan", *Yağmur Kaçağı*'nın "Fabrika Durağı", *Ben Sana Mecburum*'un "Askıda Yaşamak", "Tension Á Smyrne" ve "İmkânsız Aşk" bölümlerindeki şiirlerin devamı niteliğindedir. Bu bölümde işlenen temalar; büyük şehir hayatının gerilim dolu dünyası, imkânsız aşk, insanın çelişkileri, kaçış isteği, arayış ve korkudur." (Çelik, 2011, 58)

Bu kitapta yer alan şiirlerin ele aldığı konular bakımından *Sisler Bulvarı*, *Yağmur Kaçağı* ve *Ben Sana Mecburum* kitaplarıyla benzerlik gösterdiği görülmektedir. Söz konu benzerliğe rağmen şiirlerin söyleyiş biçimlerindeki farklılık görülmektedir. "Daha önce, özgür koşukla kaleme alınan şiirler, *Belâ Çiçeği* kitabında ölçülü koşukla yazılmışlardır." (Gözükaraoğlu, 2011, 991)

"*Belâ Çiçeği'nin Belâ Çiçeği ve Cinnet Çarşısı bölümlerinde ben, yirminci yüzyıl insanının büyük şehirlerdeki bunalımlarının, korku ve kaçış dolu serüvenlerinin içerisindedir. Cinnet Çarşısı'nda Türkiye'nin eğlence merkezi Beyoğlu, şiir formu içinde bütün gerçekliği ve egzotikliğiyle anlatılır. Adı geçen bölümlerdeki şiirlerin hemen hepsi – Cinnet Çarşısı hariç – uzun diyebileceğimiz beş ile on mısradan oluşmuş bölümler şeklinde kurulmuştur. Ritmik özellik, gerek sinemaya has hareketliliği hissettiren çok sayıda yüklemle, gerekse mısra sonlarındaki uzun aralı ses benzerlikleriyle sağlanır.*" (Gözükaraoğlu, 2011, 991)

Kitapla aynı ismi taşıyan "Belâ Çiçeği" bölümünde; şairin daha sonra çokça anılan şiirlerinden olan "Aysel Git Başımdan" yer alırken diğer şiirler, "Sen Benim Hiçbir Şeyimsin", "Gecenin Kapıları", "Nada Nada Y Nada", "Nun Nun", "Şubat Yolcusu", "Büyük Leylâ", "Eksik", "İbrahim Cura Limited", "Belâ Çiçeği", "Büyük Leylâ'nın Sonu", "Beni Bir Kere Dövdüler" şiirleridir. Şiirlere bakıldığında hepsinde daha önce de zikrettiğimiz, insan ve büyük şehir arasındaki sıkışmışlık ve çelişkiler yer almaktadır. İnsanların bu gerilimden kaçma isteği, bu şehirlerin yarattığı korku ve özellikle imkansız aşk konuları işlenmiştir.

4.7.2.3. Yasak Sevişmek

Bilgi Yayınevi tarafından 1968 yılında *Yasak Sevişmek* kitabı yayınlanmıştır. Kitabın içinde yer alan şiirler İlhan tarafından 1962 – 1965 yılları arasında kaleme alınmıştır. (Çelik, 2014, 146)

Kitabın bölümleri; "Biraz Paris", "Yasak Sevişmek", "Ç Koçaklaması" ve "Şehnâz Faslı" şeklindedir. Attilâ İlhan'ın bu kitabında, Divan Edebiyatı şekil ve seslerinden yararlandığı görülmektedir. Şair, *Yasak Sevişmek* bölümündeki şiirlerinde birden fazla Divan Edebiyatı nazım biçimine yer vermiştir özellikle gazel, kaside ve şarkı formlarını kullanmıştır.

Eserin tamamında daha önce yer verdiğimiz benin gerilim içinde kalması, yaşadığı baskılar, geçmişte yaşadığı durumların bu eserde kendi kendine hesaplaşama olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz. Bu dönemde daha önceki şiirlerde serüven peşinde koşan, sürekli hareketlilik içinde olan ben daha sakin bir yapıdadır. Kendi kendine hesaplaşan bir ben kitabın "Yasak Sevişmek" bölümünde yer alır.

Eserin ilk bölümü olan "Biraz Paris" beş ayrı şiirden oluşmaktadır. Bu bölümde, benim maceracı kişiliği, seyahata olan bağlılığı ve bunlardan kaynaklanan gerilim dolu hayatı anlatılmaktadır. Bu bölümde yer alan şiirlerde mevsim olarak sonbahar seçilmesi, İlhan'ın bulunduğu zaman düşünüldüğünde benin kendisine vurgu yatığı sonucunu çıkarmamıza sebep olur. Bu şiirlerde şair kendi kişiliğini yansıtırken toplumcu düşüncelerini de yansıtmıştır.

Yüksek Gerilim şiiri, şairin tanıklık ettiği dünyada teknolojinin gelişmesi ve bunun neticesinde toplumda meydana gelen değişikliklere uymaya çalışan insanın gerilimi anlatılmaktadır. Bu gerilim aynı zamanda o dönemde yaşanan savaşların da yarattığı bir gerilimdir. Bu dönemde yaşayan insan, hem hayatın hızla değişmesine tanıklık ediyor ve değişime maruz kalıyor, hem savaşların verdiği iç sıkıntısını yaşıyor hem de dünyanın genelinin içinde olduğu belirsizliğin yarattığı ekonomik sıkıntıların yükünü taşıyor. Bu faktörlerin hepsi şiirde yer alan bireyin yaşadığı gerilimin sebepleridir. Şair de bu gerilimi yaşayan insanın duygularını başarılı bir şekilde ele almıştır.

Eserde yer alan Yorgunlar Sendikası şiiri, sosyalizm ve sosyalistlerle ilgili bir

şiirdir. İlhan, yurtdışından döndüğünde karşılaştığı sosyal havayı hemen fark eder. Ülkede özellikle sosyalizmin etkilerinin arttığını şaşkınlıkla karşılar. Şiirinde hayatı boyunca sürekli yasaklara maruz kalmış eski sosyalistleri, umutsuzluğu, mücadelenin getirdiği yorgunluğu anlatır.

Yasak Sevişmek kitabının üçüncü bölümü "Ç Koçaklaması" şiirlerinden oluşmaktadır. Bu bölümde; "Ç Koçaklaması", "Osmanlı Kasidesi" ve "Mehmed Sıradağları" şiirleri bulunur.

"Şair bu bölümde, ulusal sentezi yakalamaya çalışmaktadır. Şiirlerin her biri, Türk tarihinin belirli bir dönemini ele almaktadır. Her şiir, konu aldığı tarihsel dönemin sanat anlayışına ve diline uygun bir söyleyişle kaleme alınmıştır. (Çelik, 2011, 62)

Kitabın bu bölümünde yer alan ilk şiir, Ç Koçaklaması'dır. Koçaklama türü, bilindiği gibi savaş ve yiğitlik konularını işler. İlhan'ın bu türe uygun olarak yazdığı Ç Koçaklaması şiiri de kendi geldiği toplum olan Türklerin Orta Asya'dan nasıl göç ettiklerini konu alır. İlhan'ın kaleme aldığı koçaklama şekil olarak türün aslına bağlı kalınarak yazılmamıştır. Fakat söyleyiş bakımından aslına bağlı kalınmıştır. Koçaklama örneği olduğu için Halk Şiiri formunda kaleme alınmıştır. Şiirde, koçaklamanın yarattığı heyecan ve coşkunluk hissedilirken, Türklere ait at ve çadır göstergelerinin kullanılması ile kültürel özellikler sergilenmektedir. Şiirde, Orta Asya'dan birbiri ardınca gelen göç grupları ile bunun neticesinde vatanın nasıl oluştuğu ve bu sürecin nasıl başladığı anlatılmaktadır. Bu koçaklamada Türkler'in fiziki özellikleri anlatılırken gözlerinin de hafif çekik olduğuna değinilmiştir.

"Ç Koçaklaması", Orta Asya'ya göçün başlangıcı ve bitişi konusu üzerine kurgulanmıştır. Bu şiir gerek söyleyiş, gerekse konu bakımından "Gâvurdağları'ndan Rivayet"i hatırlatmaktadır. Fakat burada, atalarımızın vatan olma mücadelesi destanlaştırılarak anlatılmaktadır.

Osmanlı Kasidesi bölümün ikinci şiiridir. Divan şiiri formatında kaleme alınan şiir konu olarak, Osmanlı İmparatorluğu'nu ve o dönemin tarihsel yapısını yansıtmaya çalışan bir şiirdir.

Bölümün üçüncü ve son şiiri, Mehmed Sıradağları'dır. Bu şiirde şair, Halk

Şiiri'nden esinlemiştir. Bu nedenle şiiri bendler hâlinde kaleme almıştır. Burarda sadece Halk Şiiri'nden etkilenmemiş aynı zamanda modern şiirin de etkisi görülmektedir. Şiirin konusu ise çok geniş bir yelppazeyi kapsamaktadır. Tek tek her biri üzerine uzun uzun yazılıp çizilen konuları şair burada biraraya getirmştir. bu şiirde Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya oradan Avrupa'ya nasıl yayıldıklarını kaleme almıştır. Ayrıca Anadolu topraklarında insanlarımızın büyük bir özveriyle yaptığı Kurtuluş Savaşı'ndan da söz edilmiştir. Şiirde ele aldığı diğer bir konu, Mustafa Kemal Atatürk'tür. Şiir sosyalizmden ve bu düşünce uğruna hapse atılan aydınlardan ve Nâzım Hikmet'ten bahseden bir tarihsel dönem şiiri olmaktadır.

Yasak Sevişmek eserinin son bölümü, "Şehnâz Faslı" bölümüdür. Bu bölümde yer alan şiirler, asıl olarak Dersaadet, Eski Rumeli, Hasköy Bahriye Kahvesi ve Bir Özge Muammer Bey bölümlerinden oluşmaktadır. Bu bölümde yer alan şiirler şair tarafından ayrıca bölümlere ayırlır. Kitabın son bölümü olan "Şehnâz Faslı"nda, Divan Şiiri'nden esintiler bulunur ve bu bölümde yeniden toplumculuk düşüncesinin ön plana çıktığı görülür.

"*Attilâ İlhan, bölüm başlığından da anlaşıldığı gibi, imparatorluğa has sanat endişesini, zevki, modern şiirin imkânlarıyla birleştirerek dikkatlere sunmak gayesindedir. Bu bölümdeki şiirleri, Belâ Çiçeği'ndeki Mahur Sevişmek'in, bir bakıma devamı sayılabilirler. Osmanlı İmparatorluğu'nun karakteristiği olan incelmiş zevk, modern şiirin imkânları ve Divan Edebiyatı'na has sesle birleşerek bir terkip hâlinde karşımıza çıkmaktadır.*" (Çelik, 2011, 63)

4.7.2.4. Tutuklunun Günlüğü

Tutuklunun Günlüğü 1973 yılında yayımlanmıştır. Kitap içerisinde "Teleks", "Bulut Günleridir", "Zincirleme Rubailer", "İncesaz" ve "Tutuklunun Günlüğü" adında beş bölüm yer almaktadır.

Attilâ İlhan, *Tutuklunun Günlüğü* kitabındaki şiirlerini kaleme alırken kendisine ait iki düşünceyi sürdürmüştür. Birincisi, *Ben Sana Mecburum* kitabıyla başlayan, *Belâ Çiçeği* ve *Yasak Sevişmek* kitaplarında gelişerek devam eden Divan Edebiyatı yapısıdır. Diğeri ise *Sisler Bulvarı* ile beraber devam eden, gerilim içindeki bendir. Gerilim *Tutuklunun Günlüğü*'nde toplumsal yönleriyle beraber ele alınmıştır. *"Ayrıca Duvar'dan hatırladığımız hapishane temine de Tutuklunun Günlüğü'nde*

tekrar dönülmektedir." (Çelik, 2011, 65)

Attilâ İlhan, *Tutuklunun Günlüğü*'nde eskiden yaşadığı gerilimli hayatını anımsayan ve kendi kendisiyle hesaplaşan, olgunlaşmış, durulmuş bir ben'i ele almıştır. Benin bahsedilen bu hali, kitapla aynı isimdeki "Tutuklunun Günlüğü" kısmında işlenmiştir.

"Zincirleme Rubailer" bölümünde ise; tabiat ve zaman değerlendirilir ve yorumlanır. Ölümü hisseden insanın kendisini tekrar tanımlanması ana temayı oluşturur.

"Teleks" bölümünün ilk şiiri, seri hâlindeki 7, Cuma şiiridir. Attilâ İlhan, bu bölümdeki şiirlerin bir kısmını kendi düşünceleriyle, bir kısmını da gazete haberlerinden esinlenerek kaleme almıştır. Öznel düşünceleri ve izlenimlerinden yola çıkarak yazdığı şiirlerini gazete haberlerine dayandırmamıştır. İlhan'ın kendi izlenimleriyle meydana getirdiği şiirlerinde; şehirlerde işlenen cinayetler, Paris ve şairin yaşayışı, Türkiye'deki siyasal baskı, şairin hümanist görüşü yer almıştır. Gazete haberlerini ve dünyadaki gelişmeleri temele alan şiirlerde ise; Amerika'nın Vietnam'a saldırması, Moskova'daki sosyalizmin yanlış yönleri ve Rus zulmü, Zencilerin hürriyet mücadelesi ve Yeni Delhi'de yaşanan dram, açlıkla mücadele eden insanlar konu edilmiştir.

Attilâ İlhan bölümdeki şiirlerle, yirminci yüzyılda yaşanan olayları toplumcu gerçekçi düşünce yapısıyla ifade ederken karamsar bir atmosfer hakimdir. Şiirlerini gazete haberlerine ve gözlemlerine dayandıran şair, estetik yapıyı terk etmeden Türkiye'de ve dünyada yaşananları değerlendirir. Tele – foto 1 şiiri, Rusya'nın Çekoslovakya'ya yaptığı baskını konu edinmektedir. Sosyalizmle yönetilen Rusya'nın, içerisindeki diğer halklara karşı yaptığı haksızlığı, zulmü gösterdiği için büyük önem arz eder.

"Bölümün diğer şiiri, 16, Pazartesi şiiridir. Şiir, gelişmiş ülkelerin çok uluslu şirketler aracılığıyla gelişmemiş ülkelerden ham madde satın alıp işlediğini ve işlenen ürünlerin gelişmemiş ülkelere nasıl pahalıya satıldığını anlatan, kapitalist ülkelerin arasında yaşanan rekabeti ve ekonomik çekişmeleri belirten bir şiirdir. Şiir, kahramanların bireysel çelişkileri ve cinsel çatışmaları etrafında, hem bireysel hem de toplumsal çarpıklıkları ve sapmaları anlatmaktadır." (Gözükaraoğlu, 2011 ,1034)

Attilâ İlhan *Yasak Sevişmek* kitabındaki "Yaş Kırktan Yukarı" şiirinde ilk defa insanın kâinattaki yeri, ölümü sorgulaması, rubailerin ana konusunu oluşturur. Rubaileri ele aldığı konular aracılığıyla birbiri arasında bağlantı kurmuştur. Bu şiirlerinde ilk olarak geçmişe duyduğu özlem ifade edilir. Daha sonra ise, kâinatı sorgular ve insanın bu alem içerisindeki yerini anlamaya çalışır. İlhan, toplum içerisinde yaşanan sorunları, aksaklıkları kendi düşüncesine göre değerlendirir ve sonuç olarak, asıl ve tek gerçeğin ölüm olduğu düşüncesine varır. Attilâ İlhan, rubailerde içinde yaşadığı karşıtlıkları, çatışmaları irdelerken toplumsal sorunları da göstermek için çabalar.

Kitapla aynı adı taşıyan "Tutuklunun Günlüğü" bölümündeki şiirler, "40 Karanlığı", "Tutukluyu Uyutmamak", "Tutuklunun Günlüğü" ve "Ağırceza Kasidesi" şeklinde dört gruba ayrılmıştır. Kitabın asıl kısmını oluşturan bu dört bölüm, seri hâlindeki şiirlerden meydana gelmiştir.

Attilâ İlhan bu bölümde yer alan şiirlerinde, 1940 ve 1970 yıllarındaki siyasal baskıları işlerken, bu dönemlerde hapishanelere atılmış aydınların yaşadığı dramı dile getirir. Attilâ İlhan, 1940 ve 1970 yıllarını bir arada sunarak bir anlamda *Duvar*'daki çizgisine dönmekte ve şöyle bir açıklama yapmaktadır:

"Tutuklunun Günlüğü bölümü, 40 yılları içerisinde toplumcu kuşağının çektiklerinden bazı şeyler anlatmaya çalışıyor. Kitabın bütünü içerisinde, birbirini izleyen 12 Mart karanlığı ile 40 karanlığı, bence şu saptamayı yapma olanağını verdiği için ilginç: 12 Mart karanlığı ile ilgili şiirler tıpkı 40 yıllarındaki baskıya karşı yazdıklarımız gibi kapalı, dolaylı, simgesel şeyler oluyor; buna karşılık, 12 Mart sonrasında, 40 karanlığını daha açık, daha adlı adınca anlatabiliyoruz." (İlhan, 2014a ,146)

Bu bölümün ilk şiiri olan "40 Karanlığı"nda 1940'lı yılların baskısı ele alınmıştır. Bu yıllardaki toplumcu gençlerin durumları konu edinmiştir. Nâzım Hikmet ve Hasan İzzettin Dinamo, şiirde en çok irdelenen isimlerdir. Şiirin üçüncü bölümünde, ülkenin içinde bulunduğu karanlık ve olumsuz atmosferden bahsedilir, dini tehlikenin varlığı hissettirilir. Sosyalistler ve bastırılmış düşünceler konu edilirken son bölümde döneme ait bir olumsuz atmosfer hakimdir.

Tutukluyu Uyutmamak bölümü, 1940'lı yıllarda, hapishanelerde siyasî

suçlulara uygulanan bir işkence çeşidini ve bu işkence esnasında insanın geçtiği ruhsal süreç ifade edilir. Bu şiirlerde günlerce uyutulmayan siyasi tutuklunun geçirdiği ruhsal ve bedensel yorgunluk işlenmiştir.

Tutuklunun Günlüğü bölümü, dışarıda akıp giden hayatın yanında hapishanede bulunan toplumcuları konu edinen bir bölümdür. Tutanak bölümü seri hâlindeki şiirlerden oluşan bir diğer bölümdür,. Bu bölümde, hapishanedeki tutuklulara uygulanan işkenceler ele alınmıştır. Tutuklunun Günlüğü'ndeki son seri, Ağırceza Kasidesi'dir. Bu bölümde, ağır ceza mahkemelerinde sanık olanların durumunu dile getiren bir bölümdür. Bir yandan Divan Edebiyatının özelliklerinden yararlanılmış, diğer yandan içeriği çağdaş bir şiirdir.

4.7.2.5. Böyle Bir Sevmek

Attilâ İlhan'ın *Böyle Bir Sevmek* kitabı, 1977 yılında yayımlanmıştır. Kitap; "Gündelik Şeyler", "Kavaklıdere Balladları", "Varsağı", "Jilet Yiyen Kız", "Ki" ve "Gözlüklü Hamdi'nin Notları" isimli altı kısımdan meydana gelmiştir. *Böyle Bir Sevmek* kitabında daha önce yayımlanan *Yasak Sevişmek* ve *Tutuklunun Günlüğü* kitaplarında yer alan Divan Şiiri etkisi yoktur. Bununla beraber toplumcu – gerçekçi düşünceye göre, insanı öne çıkaran şiirler yazmıştır.

Geçmişinde gerilimli bir hayata sahip olan ben, zamanla olgunlaşmış ve "Gündelik Şeyler" ve "Kavaklıdere Balladları" bölümlerinde kendi kendisiyle hesaplaşmaktadır.

"Gözlüklü Hamdi'nin Notları" bölümünde ise; tabiat, kâinat ve insan yorumlanırken, insanın evren içerisindeki yeri belirlenilmeye çalışılmaktadır. Attilâ İlhan, *Tutuklunun Günlüğü* kitabında toplumsal olaylara yer verirken, *Böyle Bir Sevmek*'te bireye yönelmekte ve ferdi ön plana almaktadır. Birey toplum içerisindeki haliyle şiirlerde ele alınmıştır. Bu bölümdeki şiirlerde birey, siyasal kavgaların içindedir. "Gündelik Şeyler" bölümündeki şiirler, *Sisler Bulvarı*, *Yağmur Kaçağı*, *Ben Sana Mecburum* ve *Belâ Çiçeği* kitaplarındaki şiirlerin devamı halindedir; fakat onlara göre daha gelişmiş ve olgunlaşmışlardır.

"Gündelik Şeyler bölümündeki şiirlerde, ideolojik mücadele içerisindeki insanın gerilimi vardır. Şiirler, ideolojiyi anlatmaktan ziyade, ideolojiyi dolaylı olarak

yaşayan insanın halini dikkatlere sunarlar. Gündelik Şeyler'de Attilâ İlhan, bütünüyle insanı, insana ait sade yaşayışı esas alarak baskıya tepkisini, hürriyet özlemini ve hümanist düşüncesini sergilemektedir." (Çelik, 2011, 69)

Attilâ İlhan'ın, "Sakın Ha" isimli şiiri toplumcu – gerçekçi düşünceye göre kaleme alınmıştır. Şiirde bir sendikacının tutuklanıp götürülme anını yansıtmaya çalışmıştır. "Hiç olmazsa, birisi…" isimli şiirinde ise, siyasî suçlardan dolayı tutuklanmış kişilere yer vermiştir. İlhan, bu şiirinde toplumcu – gerçekçi düşünce doğrultusunda ülkemizde meydana gelen siyasal sıkıntıları ve bu durumların topluma nasıl yansıdığını ifade etmeye çalışmıştır. Kitabın üçüncü bölümü, "Varsağı" adını almaktadır.

"Varsağı, Güney Anadolu'da özel ezgi ile söylenen bir nazım çeşididir. Attilâ İlhan'ın şekil özellikleri ve söyleyiş olarak türün aslına bağlı kaldığını söyleyebiliriz. Seride birbirinden rakamlarla ayrılmış üç varsağı, altı da nefes vardır.

Tutuklunun Günlüğü'nde hiç rastlanmayan halk şiiri etkisi, Böyle Bir Sevmek'teki Varsağı bölümüyle tekrar karşımıza çıkar. Attilâ İlhan, bu bölümdeki şiirlerin yazılış maceralarını ve Varsağı ile ilgili düşüncelerini Meraklısı İçin Notlar'da şöyle açıklamaktadır: "yeniden halk şiiri rüzgârına nerden ve nasıl kapıldım bilmiyorum. 12 Mart'la ilgili bir şiir tasarlarken, ansızın, bu şiirin halk şiirindeki türlerden varsağı'nın ses ve havasıyla oluştuğunu saptadım. bilindiği gibi varsağı, daha çok yiğitçe bir ağızla söylenir, biraz görmüş geçirmiş, biraz küstah bir edası vardır. bir yandan varsağı'nın klasik biçimine bağlı kalmayı, bir yandan da bu biçim üzerine çeşitlemeler yapmayı tasarlıyordum. tasarladığımı yaptım." (1990b, 123-124) Attilâ İlhan, her ne kadar halk şiiri etkisini ulusal sentez gayretleriyle izah etmese de, bu şiirlerin arkasında öyle bir endişenin varlığını sezmek mümkündür." (Çelik, 2014, 219-220)

Kitabın "Gözlüklü Hamdi'nin Notları" kısmında bölümle aynı isimdeki şiirler yer almaktadır. Ayrıca Gözlüklü Hamdi, Attilâ İlhan'ın diğer adıdır. Bu bölümdeki şiirler, benin ağzından yazılmıştır. Ben, bu şiirlerde kendisini, toplumu ve tabiatı eleştirmektedir.

Attilâ İlhan bu bölümde çoğunlukla doğadan yararlanmıştır. Doğanın onda çağrıştırdıklarını ifade ederken dünya görüşünü de dile getirmektedir. Şiirlerde

kendinden izler yer aldığı için hüznün de bulunduğu görülür. Aynı zamanda şiirlerde varlık problemine de değinmiştir. Şiirlerinde, insan ve tabiat ilişkilerinden kaynaklanan duygulanmalar da işlenmiştir.

Bu kısımdaki şiirlerde ben, tabiatı ve zamanı tekrar yorumlar, insanın tabiattaki yerini sorgular. Bu durum, ölüme yaklaşmış ya da ölümü hissetmiş olan benin kendisini yeniden tanımlamasıdır. Aynı zamanda benin geçmişe yönelik özlemini de ifade etmektedir.

Böyle Bir Sevmek kitabının son bölümü olan, "Ki" kısmında sırasıyla; "O Kızlar Ki", "O Gözler Ki", "O Yazlar Ki" ve "O Sözler Ki" şiirleri yer almaktadır.

"Şairin kız, göz, yaz ve söz konuları etrafındaki açıklamaları; duygulanmalar ve hatıralarla birleşerek karşımıza çıkmaktadır. Şair tıpkı Gözlüklü Hamdi'nin Notları'nda olduğu gibi olayları halde yaşayan değil, hatıralarıyla değerlendiren hüviyettedir. Burada onun toplumcu düşüncelerine ve dünya görüşüne de rastlamaktayız. Ki bölümünün başına konulan şiirde de sonbaharı yaşayan, ölüme yaklaşmış, hatıralara sığınan insan vardır." (Çelik, 2014, 223-224)

Hem bölümün hem de kitabın son şiiri olan "O Sözler Ki" şiiri, söylediğimiz sözlerin hayatımıza olan etkisini ifade etmektedir. Bazen birini sevindiren, bir kalbi onaran söz; bazen ceza almamıza ve idamımıza sebep olabilir. Tüm söylediğimiz sözlerin bizim sorumluluğumuzda olduğu anlatılmaya çalışılmıştır.

4.7.2.6. Elde Var Hüzün

Elde Var Hüzün kitabı, Atilla İlhan'ın kendini şiirle anlatma dönemi içinde yazdığı dördüncü kitabıdır. Genel olarak, şairin şiir serüveni içinde yazdığı dokuzuncu kitaptır. *Elde Var Hüzün*, Adam Yayınları tarafından ilk olarak 1982 yılında yayımlanmıştır ve beş bölümden oluşmaktadır. Kitabın bölümleri; "Yağmurda Sis Düdükleri", "Ayıp Resimler", "Rubaiyat", "Serbest Gazeller" ve "Drang Nach Osten" şeklinde sıralanır.

Şair, kitabının ilk bölümü olan "Yağmurda Sis Düdükleri"nde, geçmişte yaşamış olduğu gerilimli hayatıyla hesaplaşan, kendi benliğini ele almaktadır. Bu bölümdeki şiirlerde, kendi benliğini yaşadığı zaman diliminde kendi yerini tayin etmenin çabasını göstermeye çalıştığını gözlemlemekteyiz. Bu bölümdeki şiirler, Divan Edebiyatı

formlarından yararlanılarak kaleme alınmıştır. "Yağmurda Sis Düdükleri" şiirleri, farklı düzenlemelerle hem gazel, hem de müstezat olmaktadır. Şair, tasarladığı yeni şekillerle anlatım imkânlarını zenginleştirdiği gibi aynı zaman da şiirlerde farklı konuları işler.

Kitabının "Ayıp Resimler" adlı bölümünde, şairin cinsel paradoksları, çarpık cinsel ilişkileri, sado-mazohistik bir şekilde irdelediği şiirlerden meydana gelmektedir. Şair odak noktasını toplumsal olandan çekerek ferdi olana yöneltmektedir. Şairin bu hareketi, erotik olanı yansıtmasına ortam hazırlamıştır. Şair, insanın sadece toplum bakışı ile değil, aynı zaman da insanın iç dünyası ile birlikte değerlendirmesi gerektiğini savunmaktadır.

Şair, kitabının "Rubaiyat" bölümündeki şiirlerinde ise, kesik mısralı yapı ile tasarladığı, gerilimin ve maceranın dışına çıkarak, ruhsal dertlerini ele almıştır.

Kitabının "Serbest Gazeller" adlı bölümünde, şairin kendi öz benliğini, doğayı ve zamanı sorguladığı; evren içindeki konumunu irdelediği şiirlerden meydana gelmektedir. Bu bölümdeki şiirlerindeki öz benliği, maziden uzaktır; ölüme daha yakındır. Bu bölüm; "Gibi Redifli Gazel", "An Gelir", "Kim Kaldı", "Harem-i Hümayun", "Bâki'ye Gazel" ve "Elde Var Hüzün" şiirlerinden meydana gelmektedir. Bu bölümde şair geçmiş ile günümüz arasında bağ kurduğu şiirlerden oluşmaktadır.

Bölümlerin isimleri, Divan Edebiyatı nazım şekilleri olmasına karşılık, bu bölümlerdeki şiirlerin gerçek gazel ve rubailerden oluşmamaktadır. Şekil bakımından bir bağlantı görülmediği gibi, işlenen temalar da tamamen birbirinden farklıdır. *"Fakat şiirlerin gizemli oluşu, mesajın şiir formu içeresindeki eriyişi ile ahenk, gelenekle yapılan sentezi, daha doğrusu izdivacı sezdirmektedir."* Bu bölümdeki şiirlerde, verilen isimler, anlatım için seçilen sözcükler ve bütüne hâkim olan ahenk, sentez gayretlerinin sonucudur. Bu bölümdeki şiirlerde Divan Edebiyatı özelliğinin yanında çağrışımlar ve tarih de önemli bir rol oynamaktadır. (Çelik, 2011, 73)

4.7.2.7. Korkunun Krallığı

Korkunun Krallığı kitabı, ilk olarak 1987 yılında yayımlanmıştır. "Kitaptaki şiirler, 12 Eylül'de yaşananları dile getirir denebilir. İsmini de bu fikirle alan kitapta yedi şiir bölümü vardır. Kitaptaki bölümler; "Geceleyin Sokaklar", "Korkunun Krallığı", "Yalnızgezerin Notları", "Serbest Gazeller", "İncesaz", "Eskiden Başka

Kızlar" ve "O Eski Adamlar" isimlerinden meydana gelmiştir.

Kitabın "Geceleyin Sokaklar" ve "Korkunun Krallığı" bölümlerinde, toplumsal boyuttaki gerilim çalışılmıştır. Bu bölümlerde 12 Mart ve 12 Eylül dönemlerinin oluşturduğu korku ortamı irdelenmiştir. "Yalnızgezerin Notları" bölümü, kesik mısralı yapıyla yazılmıştır.

"Serbest Gazeller" bölümü, kendi öz benliğini tanımaya ve evrendeki konumunu bulmaya yönelik sorgulayıcı şiirlerinden meydana gelmektedir. Bu şiirler, Divan Edebiyatı taslağında yazılmıştır. Bu bölümde; "Şeyh Bedreddin-i Simavî'ye Gazel", "Diyalektik Gazel", "Düm Tek'li Gazel", "İstintak Gazeli, Şark-ı Karip Gazeli" ve "Cehennem Kasidesi" şiirleri vardır.

Şair, bu bölümde yeni konularla eski şekilleri bir araya getirme çabası içerisindedir. Bu çaba, şairin ulusal sentez düşüncesinden doğmaktadır. Kafiyelerin düzeni ve şiirlerdeki düzen bakımından Divan Edebiyatı'nı anımsatan bu şiirlerde, Divan Edebiyatı nazım şekillerine tam bir uyum bulunmamaktadır. Şiirlerde işlenen temalar da, Divan Edebiyatı'ndan tamamen farklıdır.

Kitaptaki şiirlerde, siyasal mücadelelerdeki kararlılık, ölümün ve hayatın karşıtlığı, varlık sorunu, geleneğe ait eğlence ve zevk yaşamı gibi konular işlenmekte; ayrıca cehennem tasviri yapılmaktadır.

İlk şiir olan Şeyh Bedreddin-i Simavî'ye Gazel**,** şairin okuyucusuna sosyalist tutumu ölüm ve yaşam zıtlığıyla sunmaktadır. Düm Tek'li Gazel şiiri, hayatın temelini irdeleme yolunda, insan ve doğa düşünceleri üzerine yazılmıştır. İstintak Gazeli, 12 Eylül dönemini bir cehennem gibi çalışarak ölümü ve ölüm sonrasını konu almaktadır. Şark-ı Karip Gazeli, tema olarak ölümü çalışmaktadır. Şiirde, ölümün ansızın gelişi, doğaya yüklenen korku ve endişe ile birlikte anlatılmıştır.

Bölümün son şiiri olan Cehennem Kasidesi'nde, 12 Eylül dönemini konu almaktadır. Şair, bu şiirde sadece 12 Eylül ve Tanzimat ile birlikte cereyan eden siyasî baskıları, değişen hükümetin sanatçılara çektirdiği baskıları işlenmiştir.

"Eskiden Başka Kızlar" ve "O Eski Adamlar" bölümlerinde, "ben" geçmişinden bahsederek hesaplaşmaktadır. Bu bölümdeki şiirlerde, toplumsal olayların sairde meydana getirdiği gözlemlerini ve bunun etkilerini, aynı zamanda görünüşteki farklılıkları ortaya çıkarmıştır.

"Geceleyin Sokaklar" bölümü şiirlerinde en çok irdelenen temalar; yalnızlık ve korku üzerindedir. Bölümün ilk şiiri olan Sokağa Çıkma Yasağı'nda, 12 Eylül'ün meydana getirdiği endişe ve kaygıyı, baskı ortamını ve bu baskılara karşı gösterilen tepki aktarılmıştır.

Şiir, ilk yayımlandığında "Öyle Büyük Ki Hicran" ismi ile çıkmıştır. Şiirin yayımlandığı 1984 yılında, 12 Eylül etkisini sürdürdüğü için şair, şiiri gerçek ismiyle yayımlamaktan çekinmiştir.

4.7.2.8. Ayrılık Sevdaya Dahil

Ayrılık Sevdaya Dahil kitabı, 1993 yılında, Bilgi Yayınevi'nde yayımlanmıştır. Kitap; "Yanlış Balladlar", "Ötekiler", "Serbest Gazeller", "O Hangi Zamandı", "Her Yanlışa Meraklı", "Ayrılık Sevdaya Dahil", "O Plajda Onsuz" ve "Şairin Not Defteri" isimlerini taşıyan sekiz bölümden meydana gelmiştir.

Ayrılık Sevdaya Dahil kitabının ilk bölümündeki "Yanlış Balladlar"da, geçmişte yaşadığı gerilim dolu hayatı tekrar gözden geçiren, kendi kendisiyle hesaplaşan, hayattaki yerini anlamaya çalışan, durulmuş, olgunlaşmış bir ben vardır.

Kitabın "Şairin Not Defteri" bölümünde ise, yaşlandığından dolayı ölüme yaklaştığını hisseden benin; tabiatı temele alarak kendi yerini sorguladığı bir ruh hali içerisinde olduğu görülür.

Kitaptaki "Ayrılık Sevdaya Dahil" ve "O Plajda Onsuz" kısımlarında kesik mısralı şiirler yer almaktadır. Kitabın ikinci bölümü olan "Ötekiler"de; *Korkunun Krallığı* kitabındaki "Geceleyin Sokaklar" ve "Korkunun Krallığı" bölümlerinin devamı gibidir. Bu bölümdeki şiirlerde ben, gerilim ve korku içerisinde kendi kendisiyle hesaplaşmakta, yakalanma endişesini taşımaktadır. Şairin özel hayatından izler taşıdığını söyleyebiliriz. 1940'lı yıllardaki hapis dönemi, 1970'li yıllarda yaşadığı baskılar, 12 Eylül ara rejiminin kendisinde yarattığı sıkıntılar şiirlera yansımıştır.

4.7.2.9. Kimi Sevsem Sensin

Kimi Sevsem Sensin, Attilâ İlhan'ın son şiir kitabıdır ve 2001 yılının Ocak

ayında yayımlanmıştır. *Kimi Sevsem Sensin,* yedi şiir bölümünden oluşmuştur. Ayrıca "başında diyalektik vardı" isminde bir girişten ve meraklısı için ekler kısımlarından meydana gelmiştir. "Sevmek İçin Geç Ölmek İçin Erken", "Neydi O Bir Zamanlar?", "Her Sabah, Yanılmak!..", "Bu Nasıl Sonbahar?", "Di'li Geçmiş", "Çağrışımlar", "Bana Bir Şimşek Çak" kitapta yer alan şiir bölümleridir.

Attilâ İlhan, "başlangıçta diyalektik vardı" bölümünde kitaptaki şiirlerinin özelliğine ve şiirle ilgili düşüncelerine yer vermiştir. Attilâ İlhan, "başlangıçta diyalektik vardı" bölümünde şunları dile getirir:

> *"Bin senenin derinliklerinden süzüle süzüle gelen bu 'ses', hangi 'ses'tir tahmin edebilir misiniz? Ezan'daki, Mevlît'teki; Mohaç Karargâhı ya da Viyana Muhasarası'ndaki Mehterân'da dağılan, ya da ninelerin söylediği ninnilerle, Ramazan davulcularının beyitleriyle, Karagöz'le Hacivat'ın 'meselleri'; meddah'ların taklitleri ve âşıklar'ın üç telli sazıyla, içimize sindirdiği o 'ses'ki; Türk kulağı onu dakikasında tanır, dakikasında özdeşleşir onunla. Türk şairi, şiirine bu sesi 'göçüremezse', Türk halkına 'ecnebi'dir; Türk halkına 'ecnebi' bir Türk şairi yaşayamaz: kâğıt üstünde kalır.*" (İlhan, 2009, 13-14)

Attilâ İlhan'ın bahsettiği bu düşünceler, 1950'li yıllarda oluşmaya başlayan, ulusal sentez arayışındaki fikirleridir.

5. SONUÇ

Düşünce tarihi boyunca sanat, toplumsal düzendeki değişimlerden etkilenmiş ve bu etkilenme sonucunda çeşitli akımlar meydana gelmiştir. Bu akımlardan biri de *gerçekçilik* olmuştur. Gerçekçilik, XIX. yüzyılın ilk yarısında romantizme tepki olarak doğmuştur. Romantizmin hayale dönük yönüne karşın, görünenin tüm yönleriyle anlatılması gerektiğini savunmuştur. Gerçekçilik, insana ve insan topluluklarına dair tüm durumların sebepleriyle birlikte olduğu gibi yansıtılmasıdır. Gerçekçilik kavramı felsefi anlamda Antikçağ'a kadar varan bir geçmişe sahip olmakla birlikte edebi anlamda on dokuzuncu yüzyılda şekillenmeye başlamıştır.

Gerçekçilik (realizm), felsefi anlamda Antikçağ'a kadar uzanan bir geçmişe sahip olmakla birlikte edebi anlamda 19. yüzyılın ilk yarısında sonra kendine yer bulmaya başlamıştır. Gerçekçilik, her şeyin olduğu gibi yansıtılması gerektiği görüşünü savunmuştur. Toplum düzeninde tarihsel süreçle birlikte meydana gelen değişimler, problemler görmezden gelinemez hale gelmiş ve her bir yazar kendine has görüş açısıyla bir gerçekçilik bağlamı kurmuştur.

Gerçekçilik kendi içinde zamanla birçok alt türe ayrılmış ve kuramsal incelemelerde genellikle romantik gerçekçilik, eleştirel gerçekçilik ve sosyalist gerçekçilikten söz edilebilir. Marksist düşüncenin edebiyata yansıması olan *toplumcu gerçekçilik* yirminci yüzyılda bu alt türlerden biri olarak ortaya çıkmıştır. "Sosyal realizm", "sosyalist gerçekçilik", "toplumcu gerçekçilik" veya "toplumsal gerçekçilik" ifadeleriyle de kullanılmıştır. Bu bağlamda toplumsal düzen ve yapıdaki bozukluğun giderilmesini amaçlayan edebi eserler verilmiştir.

Dünya edebiyatında oldukça etkili olan toplumsal gerçekçilik akımı, genel olarak 1917 Rus komünist devrimi ile başlayıp, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra çoğunlukla görülmüştür. Toplumsal gerçekçilik burjuva sınıfına karşı ezilen, sömürülen proletaryanın sıkıntılarını ifade etmeye çalışmıştır. Toplumsal gerçekçilik konu bakımından çoğunlukla yazarların gözlem ve tecrübelerini ele alır. Bu türün temel noktalarını ortaya koyan kişi Jdanov'dur. Toplumsal gerçekçiliğin edebi alanda öncüsü ise Maksim Gorki'dir. Kökeni Rusya ve Fransa olan bu akım zamanla diğer

ülkelere yayılmıştır.

Dünya edebiyatında Maksim Gorki, Balzac, Flaubert gibi yazarlarla edebiyata yansıması tezahür etmiş; Lukacs, Lenin, Emile Zola teori bağlamında kavramı ele almışlardır. Türk edebiyatı baktığımız zaman Tanzimat ile birlikte Divan edebiyatı eski önemini yitirmiş ve toplumsal konulara yönelme amacı taşınmıştır. Cumhuriyet döneminde Nazım Hikmet etkisiyle toplumcu gerçekçilik asıl yüzünü göstermeye başlamıştır. Nazım Hikmet'in yolundan giden genç isimlerden biri de Attilâ İlhan olmuştur.

Attilâ İlhan'a göre; sanat toplumsal bir çabadır. Sanat, toplumsal çevrede doğar; toplumsal gelişme ve değişmelere uyarak, değişir ve gelişir; içinden çıktığı ortama etkiler yapabildiğinden, toplumsal gelişmeye olumlu ya da olumsuz yönden katılır. Sanatçılar eserlerini yaratırken toplumsal bir iş görürler. Her sanat eseri çağının kesitini ister istemez verir. Sanatçı çağının toplumsal aynasıdır.

Attilâ İlhan'ın benimsediği toplumsal gerçekçilik, o dönemde yasaklanmış olan Rus sanat anlayışı olarak algılanmış ve hatta komünist olduğu düşüncesiyle eleştirilmiştir. Dönemin gerek önemli isimleri gerekse gazete ve dergi yazılarında Attilâ İlhan'ın toplumsal gerçekçilik yaklaşımına eleştiriler yöneltilmiştir. Buna bir örnek verecek olursak; Türk Sanatı Dergisi 30. Sayı Aralık 1954'te, Cevad Bahir Üstüner: "Sosyal realizm diye gevelediği şey, hakikatte 1924 Rusya'sının resmi sanat anlayışıdır. (...) O Atatürk ki, komünizmi bulduğumuz yerde yılan gibi ezmemizi söylemişti, şimdi bu şaşkın tarafından sinsi planlara alet ediliyor." İfadesiyle onun toplumsal gerçekçiliğini yermiş ve onu komünist olmakla suçlamıştır. Oysa Attilâ İlhan'ın toplumsal gerçekçiliği Nâzım Hikmet çizgisinde başlamakla birlikte kendi özgün yapısını zamanla bulmuştur. O, toplumsal gerçekçilik tanımından da anlaşılacağı üzere Türk ulusunun İslami değerlerini de önemsemiş, kültürel unsurlarını her zaman göz önünde bulundurmuştur. Onu diğer toplumcu gerçekçi olduğunu söyleyen çoğu isimden ayıran nokta da budur. Yaşadığı toplumu anlamaya çalışmış ve ona göre estetik değerleri baz alarak bir sanat oluşturmanın önemini vurgulamıştır.

Attilâ İlhan, Nazım Hikmet gibi yazarlardan etkilenmekle birlikte kendi düşüncelerini özgün biçimde ortaya koymuş ve döneminin toplumsal gerçekçilerinden farklı olarak kendi toplumsal gerçekçilik anlayışını Türk ulusunun kültürel, sosyal, toplumsal değerlerini temele alarak şekillendirmiş ve ulusal bir sentez oluşturmuştur.

Ulusal sentez ve sosyal realizm düşüncelerini 1951 yılında ikinci kez çıktığı Paris gezisinden sonra şekillendirmiş ve şiirlerini bu düşünceyle oluşturmuştur. *Sisler Bulvarı* ve *Yağmur Kaçağı* kitaplarında *Duvar* adlı kitabından izler taşıyan şiirlere yer vermiştir. Düşüncelerinde Halk Edebiyatı ile Divan Edebiyatı'nı birlikte kullanmaya çalışmış ve eski içeriği yeni temalara uygulamaya girişmiştir. Şiirlerinde, daha önce görülmemiş imgeler, imajlar ve benzetmeler kullanmıştır.

Attilâ İlhan'ın Sosyal Realizm – Coşku – Gerilim – Kendi Çizgisini Oluşturma Dönemi diyebileceğimiz *Sisler Bulvarı*, *Yağmur Kaçağı*, *Ben Sana Mecburum* ve *Belâ Çiçeği* kitaplarında 1950'li yıllara kadar yaşadığı sıkıntılar, karşılaştığı durumlar yansımıştır.

KAYNAKÇA

Alkan, Erdoğan. 2005. **Şiir Sanatı**. İstanbul: İnkılâp Kitapevi.

Andı Fatih, Yılmaz Daşçıoğlu, Mehmet Narlı. 2012. **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri**. Hasan Akay, Muharrem Dayaç (Ed.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Andaç, Feridun. 1989. **Gerçekçilik Yolunda**, İstanbul: Cem Yayınevi.

Bezirci, Asım. 1974. **İkinci Yeni Olayı: İnceleme, Örnekleme**. İstanbul: Tel Yayınları.

Bezirci, Asım. Attilâ İlhan. **Papirüs**. http://sonsuzmektup.blogcu.com/attila-ilhan-a-dair/471788. (Erişim: 10 Ekim 2019)

Ertop, Konur. 1978. Türk Edebiyatında Gerçekçilik. **Milliyet Sanat Dergisi: Gerçekçilik**. İstanbul: Milliyet Yayınları. s. 268: 5-8,31.

Çelik, Yakup. 2007. **Şubat Yolcusu: Attilâ İlhan'ın Şiiri**. Ankara: Akçağ Yayınları.

Çelik, Yakup (Ed.). 2014. **Atillâ İlhan Armağanı: Kaptan'a Saygı İle….** Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Çelik Yakup. 2011. Attilâ İlhan Şiiri. **An Gelir: Attilâ İlhan**. Çelik, Yakup (Ed.). İstanbul: Küçükçekmece Belediyesi.

Çetin, Nurullah. 2004. Türk Hikâyesinde Sosyalist Realizm (Toplumcu Gerçekçilik). **Hece: Öykü**. Ankara, s.4:52-71.

Demir, Ahmet. 2011. Gerçekçilik Tartışmaları. **An Gelir: Attilâ İlhan**. Yakup Çelik (Ed.). İstanbul: Küçükçekmece Belediyesi.

Doğan, Mehmet H. 1991. Nâzım Hikmet ve 1940 Kuşağı. **Adam Sanat**. İstanbul, S.62. s.54-74

Gözükaraoğlu, Didem. 2011. **Attilâ İlhan Şiirlerinin Dili**, Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi: Edirne.

Huyugüzel, Ö. Faruk. 2018. **Eleştiri Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: Dergâh Yayınları.

İlhan, Atillâ. 1982. **Elde Var Hüzün**. İstanbul: Adam Yayıncılık.

_____. 2004a. **Gerçeklik Savaşı**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

_____. 2004b. **İkinci Yeni Savaşı**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

_____. 2008. **Sisler Bulvarı**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

_____. 2009. **Kimi Sevsem, Sensin**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

_____. 2012. **Belâ Çiçeği**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

_____. 2014a. **Tutuklunun Günlüğü**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

_____. 2014b. **Yasak Sevişmek**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

_____. 2015a. **Ayrılık Sevdaya Dahil**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

_____. 2015b. **Böyle Bir Sevmek**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

_____. 2015c. **Duvar**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

_____. 2015d. **Hangi Edebiyat?**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

_____. 2015e. **Korkunun Krallığı**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

_____. 2015f. **Yağmur Kaçağı**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

_____. 2015g. **Ben Sana Mecburum**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kantarcıoğlu, Sevim. 2009. **Edebiyat Akımları: Platon'dan Derrida'ya**. İstanbul: Paradigma.

Karaalioğlu, Seyit Kemal. 1965. **Edebiyat Akımları**. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.

Kefeli, Emel. 2014. **Batı Edebiyatında Akımlar**. İstanbul: Dergâh Yayınevi.

Lukâcs, George. 2000. **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, çev. Cevat Çapan. İstanbul: Payel Yayınevi.

Manisalı, Erol. 2001. **Attilâ İlhan'la 1000 Saat**. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Oktay, Ahmet. 2008. **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları: Sosyalist Realizm Üstüne Eleştirel Bir Çalışma**. İstanbul: İthakı Yayınları.

Özkırımlı, Atilla. 1987a. Gerçekçilik. **Türk Edebiyatı Ansiklopedisi 2**. İstanbul: Cem Yayınevi: 532-536.

_____. 1987b. Toplumcu Gerçekçilik. **Türk Edebiyatı Ansiklopedisi 4**. İstanbul: Cem Yayınevi: 1130-1132.

Ulaş, Sarp. 1989. **Felsefe Sözlüğü**, "Gerçekçilik". Haz. Sarp Ulaş, A. Baki Güçlü, Erkan Uzun, Sekan Uzun, Ünit Hüsrev Yoksal. İstanbul: Cem Yayınevi. s.532-536.

Yalçınkaya, Mehmet. 2013. **Mavi Dergisinin İncelenmesi**, Yüksek Lisans Tezi. Kırklareli Üniversitesi: Kırklareli.

ÖZ GEÇMİŞ

1990 yılında İstanbul'da doğdu. 2012 yılında İstanbul Üniversitesi Felsefe bölümünden ve 2013 yılında Anadolu Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden lisans derecesini aldı. 2014-2015 öğretim döneminde Attilâ İlhan Bilim Sanat ve Kültür Vakfı'nda çalıştı. Dede Korkut Anadolu Lisesi Mezunlar Derneği'nde 2010 ile 2018 yılları arasında yönetim kurulu üyesi ve başkanlık görevlerini yürüttü. Dernek ve vakıf çalışmalarına ve akademik çalışmalara devam etmektedir.