



ATTİLÂ İLHAN'IN ŞİİRLERİNDE MİTİK UNSURLAR

Onur TINKİR

Temmuz 2017

DENİZLİ

ATTILÂ İLHAN'IN ŞİİRLERİNDE MİTİK UNSURLAR

Pamukkale Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Yüksek Lisans Tezi

Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Halk Bilimi Programı

Onur TINKIR

Danışman: Prof. Dr. Yunus BALCI

Temmuz 2017

DENİZLİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ ONAY FORMU

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Halk Bili Bilim Dalı öğrencisi Onur TINKIR tarafından Prof.Dr. Yunus BALCI yönetiminde hazırlanan **Attila İlhan'ın Şiirlerinde Mitik Unsurlar**" başlıklı tez aşağıdaki jüri üyeleri tarafından 26.07.2017 tarihinde yapılan tez savunma sınavında başarılı bulunmuş ve Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.


Prof.Dr. Mustafa ARSLAN

Jüri Başkanı


Prof.Dr. Yunus BALCI (Danışman)

Jüri Üyesi


Yrd.Doç.Dr. Aysun DURSUN

Jüri Üyesi

Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 03/08/2017 tarih ve 30/12.... sayılı kararıyla onaylanmıştır.


Prof. Dr. Yunus BALCI
Müdür

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini; bu çalışmanın doğrudan birincil ürünü olmayan bulguların, verilerin ve materyallerin bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini ve alıntı yapılan çalışmalara atıfta bulunulduğunu beyan ederim.

İmza

Onur TINKİR



ÖN SÖZ

Edebiyat; bireyin ve toplumun var olmasıyla meydana gelen, kronolojik olarak birey ve içtimai yapıyla şekillenen, bireyin doğayı ve toplumu algılayışındaki estetik-kültürel kodları aktarmasını sağlayan kümülatif bir sürecin estetik tezahürünü ihtiva eder.

Kronolojik bir perspektifte değerlendirdiğimizde, insanlığın evrendeki mevcudiyetinin şekillenmesiyle birlikte ortaya çıkan mitlerden başlayarak *efsane, destan, masal, halk hikâyesi, romans, roman, şiir* gibi birçok edebi tür hep bu kümülatif sirkülasyonun ürünleridir. Dolayısıyla edebiyatı kavrayabilmemiz, edebiyatın gelişimini idrak edebilmemiz için edebi esere ve sanatkâra doğrudan kaynaklık eden mitleri, yani edebiyatın meydana geldiği orijini daha yakından tanımamız bir zaruriyedir.

İnsanlığın ilkel çağlardan günümüze değin işlevsel olarak ürettiği mitler, insanlığın doğa olaylarını akli bir temele dayandırabilme, olağanüstü fenomenleri kavrayabilme yetisinin bir ifadesi olmakla birlikte, aynı zamanda kültürel olarak doğada anlam yüklenen nesnelere, “*fetisist-aminist*” bir bakış açısıyla kutsallaştırmasını da içerir. Bu bakımdan bireylerin hayatı anlamlandırmasında önemli rol oynayan mitler; bilincimizin, yani evreni ve hayatı algılayışımızın tasarımsal yönünü içermesi nedeniyle doğrudan zihnimize kaynaklık etmekle birlikte, aynı zamanda bilinçaltımızın ürettiği eşsiz bir fenomen olarak metaforik düzeyde de imlenir. Dolayısıyla edebiyatın dayandığı ilksel zemini teşkil eden mitler iki boyutta okunabilir. Bunlardan birincisi *antropolojik- sosyolojik* zemin, ikincisi de *metaforik-psikanalitik* zemin olarak analitik bir temele dayanır.

Antropolojik-sosyolojik boyutta değerlendirdiğimizde mitler; toplum hayatına nizam veren, “*töremsel-etik*” kuralların uygulanmasını sağlayan, toplumun gelişiminde “*karşılıklılık*” ilkesi merkezinde bireyin hayat standartlarında uyması gereken kuralları ve temel ihtiyaçları şekillendiren bir süreç olarak doğrudan işlevsel bağlamda okunur. Doğal olarak bu işlevsel bağlam, politik bir argümanın çemberi altında “*yönetimsellik*” sıfatıyla ifade edilebilir.

İkinci boyuta geldiğimizde ise mit, insan zihninin idrak edemeyeceği kadar gizemli, bilinçaltının dehlizlerinde ortaya çıkan metaforik-simgesel bir perspektife sahiptir. Evrendeki ontik gizemle birlikte şekillenen bu süreç, insanlığın doğal süreci

tersine çevirmesiyle vücut bulan, “*Lacancı*” bir terminolojiyle ifade etmek gerekirse, “*şizofrenik*” bir boyuta sahiptir.

İnsanın doğayı kavramasıyla birlikte oluşturduğu zihinsel tasarımların bilinçaltı boyutunda estetik olarak imlenmesiyle ortaya çıkan mit, varoluşla birlikte insanı “*mistik-ütöpik*” bir sarmalın içine alır. Bireyin davranışlarını, eylemlerini, düşüncelerini estetize eder ve onları imleyerek söylemsel bir zemin oluşturur. Bu paralelde, doğrudan doğanın, doğanın fitri ifadesi olan mitler, sanatkârların ve edebi eserlerin hiçbir zaman kurtulamayacağı ontik tabanın simgesel ifadelerini oluştururlar.

Bu bağlamda değerlendirdiğimizde, Türk edebiyatında eser vermiş her sanatkâr bilinçli olarak mitos kullanmayı tercih etmese de bilinçaltı düzleminde edebi eser her zaman bu anlam tabakasını -*mitik anlam*- bünyesinde barındırmaktadır. Eserlerin derin tabakalarına girildiğinde, insanın yaradılışının özüne uygun olarak mitik anlam katmanları doğrudan kullanılmış veyahut imlenerek-dönüştürülerek estetik bir söylemin gösterileni olarak sistematize edilmiştir.

Bütün bu anlattıklarımızdan bağımsız olarak düşünilemeyecek Türk edebiyatı, gelişim çizgisi içinde, İslamiyet öncesinden Modern döneme kadar çok ciddi bir mitik anlam boyutuna sahiptir. Gerek İslamiyet öncesi meydana getirilen eserler, gerek İslamiyet sonrasında günümüze kadar üretilen eserlerin asli anlam katmanlarından birisinin mitik anlam olduğu modern yaklaşımlar neticesinde kanıksanmıştır.

Bilindiği gibi edebiyat akademilerinde, modern dönemlere kadar hâkim olan yaklaşım, yazarın biyografisini merkeze alan, olguların “*Durkheimci*” metodolojiyle nedensel olarak açıklandığı bir perspektifi bünyesinde barındırıyordu. Fakat, günümüzde *Ferdinand De Saussure*, *Cladue Levi Strauss*, *Michel Foucault*, *Jacques Derrida*, *Felix Guattari*, *Gilles Deleuze*, *Gaston Bachelard* gibi öncü bilim adamlarının ortaya koyduğu yapısalcı ve post yapısalcı teorilerle, edebi eserin yazardan bağımsız olarak oluşturulmuş, birbirine yapısal bağlarla eklenilen bir yapı, hatta diğer sanat-edebi türleriyle “*metinlerarası*” düzlemde de etkileşim kurabilen, “*intertextual*” bir paralelde oluşturulan bir yapı olarak kavranması, modern düşüncenin bilim dünyasına kazandırdığı önde gelen yaklaşımlardandır. Dolayısıyla yapısalcı ve post-yapısalcı teorilerin edebiyat metinlerine uygulanması, edebi eserin ontolojik çözümlenmesindeki derin anlam tabakalarını merkeze koyduğu için, eserin ontolojik anlam katmanlarından birisi olan mitik yapı, ciddi oranda anlaşılmaya başlanmış ve ortaya konan edebi eserler bilimsel olarak çözümlenebilmiştir.

Bu paralelde, modern Türk edebiyatımızın, bir başka ifadeyle yeni Türk edebiyatının en üretken yazarlarından birisi olan *Attilâ İlhan'ın* şiirlerine yönelik hazırlayacağımız “*Attilâ İlhan'ın Şiirlerinde Mitik Unsurlar*” adlı çalışmamız, modern yaklaşımlar temelinde, sanatkarın şiirlerinde yarattığı mitik anlam boyutunun tematik modifikasyonunu anlayabilmek amacıyla kaleme alınacaktır.

Modern Türk edebiyatın hemen hemen her türünde eser vermiş olan, (*Roman-Şiir- Hikâye- Deneme- Söyleşi- Senaryo Yazarlığı- Köşe Yazarlığı vb.*) *Attilâ İlhan*, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın en önemli sanatkarlarından birisidir. Politik perspektifte sanatının merkezine yerleştirdiği sosyal gerçekçilik, bir başka ifadeyle sosyalist gerçekçilik düşüncesini benimseyen sanatkar aynı zamanda eserlerindeki toplumsal arketipleri harikulade bir biçimde estetize etmeyi başardığı için, Türk edebiyatındaki önemli yerini yıllarca muhafaza etmiştir.

Sanatın ve edebiyatın, sanatkarın toplumsal sorumluluklara kucak açarak toplumsal problemleri sığığa düşmeden estetik bir ifadeyle anlatması anlamına geldiğini hemen hemen bütün yazılarında vurgulayan *Attilâ İlhan'ın* eserleri, yazımızın başında ifade ettiğimiz gibi, hem sosyolojik bağlamda “*ulusal-sosyalist*” bir mitik ütopya içerir hem de metaforik anlamda simgesel bir “*bilinçaltı-mit*” tabanını bünyesinde barındırır.

Günümüz edebiyat akademilerinde, *Attilâ İlhan'ın* eserlerinin incelenmesinde ne yazık ki çoğunlukla politik ölçütler kullanılmaktadır. Derin anlam tabakalarının estetik yetkinliği dikkate alınmadan, sanatkarın biyografisinden hareketle ortaya konan politik kirlilik, hem bilimsel etik kurallarıyla uyuşmamakta hem de *Attilâ İlhan'ın* birçok sanatkarında bulunmayan estetik yönünü kara bulutların ardından bırakmaktadır. Oysa Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının sanatsal yeterlilik bağlamında birçok şairinden yetkin olan *Attilâ İlhan'ın*, modern yaklaşımlar bağlamında kolektif bir paralelde incelenmesi, onun şiirlerindeki mitik örüntünün anlaşılmasının başat yolu olmakla birlikte edebi eserin daha objektif değerlendirilmesi açısından da son derece sağlıklı bir yöntem olacaktır.

Eserlerinde sık sık sanatın, sanatkarın topluma karşı olan sorumluluklarını estetize bir perspektifte algılamasıyla oluştuğunu iddia eden *Attilâ İlhan'ın* eserlerinin, hem imajinal hem de sosyolojik bağlamda değerlendirilmesi, tabiatıyla sosyal bilimlerin bilimler arası yaklaşımının gölgesi altında gerçekleştirilecektir. Bu sebepten, sanatkarın

eserlerinin değerlendirilmesi noktasında, estetik ölçütler sanatkârın politik fikirleriyle eritilerek “*yapısalcı-tematik*” bir perspektifin izlenmesi gereklidir. “*Kartezyan*” düşüncenin akli ve bilimi önemseyen yapısının aciliyetle edebiyat akademilerinde terk edilerek incelenen edebi eserin *imgesel-mitik* anlam tabanı mutlaka sosyolojik zeminle senkronize edilerek tartışılmalı ve çözümlenmelidir.

Anlattıklarımız temelinde, “*Attilâ İlhan’ın Şiirlerinde Mitik Unsurlar*” adıyla hazırlayacağımız çalışmamız, yapısalcı-tematik bir perspektife sahip olacaktır. Sanatkârın şiirlerinde mitik unsurları nasıl kullandığını, eserlerinin derin anlam tabakalarında mitin nasıl bir işleve sahip olduğunu ve bunların şiirin içyapısıyla nasıl anlam kazandığını açıklamaya çalışacağımız çalışmamız, temelde üç bölümden müteşekkildir.

İlk bölümde, *Attilâ İlhan’ın* şiirlerinin ve fikri yapısının daha iyi anlaşılabilmesi için sanatkârın hayatı, sanatı ve eserleri açıklanacak ve bunların eserlerine nasıl aks ettiği irdelenecektir. Bu bölüm, çalışmamızın giriş maiyetinde olup sanatkârın eserlerindeki ana izleğin belirlenmesine ön hazırlık olması sebebiyle son derece ehemmiyetlidir.

İkinci bölümde ise, *Attilâ İlhan’ın* şiirlerindeki derin anlam tabakasını oluşturan mitik bağlam tartışmaya açılacaktır. Mitin tanımından başlanarak tarihçesine, işlevinden tematik yapısına kadar irdelenecek olan mitik anlam, dünya mitolojisinin önemli kanatlarını oluşturan ekollerin irdelenmesi ve mit okuma yöntemlerinin titizlikle açıklanmasıyla sonlandırılacaktır. Bu bölüm *Attilâ İlhan’ın* şiirlerinin çözümlenmesi noktasında geniş bir teorik perspektif vermektedir. Gerek dünya literatüründen gerekse Türkiye literatüründen elde edilen kaynakların titizlikle taranması ve irdelenmesiyle ortaya çıkan bu bölüm, çalışmamızın amacının sınırlarını bir hayli aştığı için ve kendi başına bir çalışma alanı olduğu için, daha detaylı analiz edilmeyi gerektirmektedir.

Üçüncü bölüme geldiğimizde ise, çalışmamızın birinci ve ikinci bölümünde ortaya konan teorik perspektif uygulamaya konulacak, sanatkârın hayatından bağımsız olarak doğrudan metnin kök saldıgı mitik anlam tabakaları, *Attilâ İlhan’ın* şiirlerinden hareketle irdelenmeye çalışılacaktır.

Uzun ve zahmetli bir sürecin ürünü olan çalışmamız esnasında karşılaştığımız en büyük zorluk, dünya mit literatürünün bir hayli geniş olmasından kaynaklanmıştır. Sayılamayacak kadar geniş olan bu eserlerin tamamının okunması ve analiz edilmesi

olağandışı bir süreci gerektirdiği için, çalışmamız esnasında yeteri kadar mitik teorinin analiz edilememesinin eksikliğini hissettik. Bu sebeple çalışmamızda eksikliklerin olması son derece olağan olmakla beraber, bu eksikliklerin Türk bilim dünyasına ifşa edilerek çalışmamıza getirilecek yapıcı eleştirilerin, bize geri dönüt olarak fayda sağlayacağından en ufak bir şüphemiz yok. Mükemmele ulaşmak için çabaladığım ve Türk edebiyatına bir nebze de olsa katkı sağlamak için gece gündüz emek verdiğim bu kıymetli eserin oluşmasına katkı sağlayan, tavsiyelerini ve bilim kültürünü benden hiçbir zaman esirgemeyen, tezin teorik ve pratik perspektifinin gelişmesinde çok büyük emeği olan, lisans yıllarından beri öğrencisi olduğum Pamukkale Üniversitesi Türk Dili Ve Edebiyatı bölüm başkanı, tez danışmanım *Prof. Dr. Yunus Balcı'ya* ve Türk Dili Ve Edebiyatı lisans öğrenimimin son senesinde hakka uğurladığımız merhum *Prof. Dr. İsmail Çetişli'ye* teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca; mit kavramını idrak etmemde, *Attilâ İlhan'ın* eserlerindeki mitik örüntüleri çözümlenmemde, tavsiyelerine sıkça başvurduğum Pamukkale Üniversitesi halk bilimi bölüm başkanı *Prof. Dr. Mustafa Arslan'a* ve *Yrd. Doç. Dr. Mehmet Surur Çelepi'ye* sonsuz şükranlar...

Onur TINKIR

HAZİRAN 2017, DENİZLİ

ÖZET**ATTİLÂ İLHAN'IN ŞİİRLERİNDE MİTİK UNSURLAR**

Tıncır, Onur

Yüksek Lisans Tezi

Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Halk Bilimi Programı

Tez Yöneticisi: Profesör, Yunus Balcı

Temmuz 2017, 670 Sayfa

İnsanlığın hayatı anlamlandırmasında, kaosu düzenlemesinde, doğa olaylarını fenomonolojik düzeyde idrak edebilmesinde başat rol oynayan mitler, kısaca, insanlığın ilkel çağlarda üretmeye başladığı ve modern çağlarda da kültürel kodlarla aktara geldiği fenomenler olarak tanımlanabilir. Bireyin doğayı algılamasında, evreni belli bir kalıba oturtmasında, sosyal adaleti, etiği tanzim etmesinde büyük öneme sahip olan mitler; inanç kavramıyla birlikte varola gelmiştir.

Edebiyatın gelişimiyle paralel olarak ortaya çıkan mitler, sanatkarların zihninde oluşturduğu tasarım dünyasının imgesel ifadesi olarak çağlar boyu dünya edebiyatlarının epistemolojik zemininde bulunmuştur. İnsanlığın bilimsel bilgiye geçmesinden sonra, mitlerin yeniden üretilmesi, edebiyat alanında eser veren sanatkarlar sayesinde mümkün olmuştur. Kendi tasarım dünyalarında bilinçli-bilinçsiz mitik anlamı imleyen sanatçıların edebiyat alanında ortaya koyduğu eserler, ciddi bir mit epistemolojisi ortaya koyar.

Bu bağlamda, “*Attilâ İlhan’ın Şiirlerinde Mitik Unsurlar*” adıyla hazırlayacağımız çalışmamızın amacı, insanlığın genetiğinde bulunan kültürel kodun ifadesi olan mit kavramının, modern Türk edebiyatının öncü sanatkarlarından *Attilâ İlhan*’ın dilinde tezahür etmiş şeklinin epistemolojik anlam bağlamını ortaya çıkartmak yönünde olacaktır.

Çalışmamız temelde, tematik ve yapısalcı bir yöntemle kaleme alınacaktır. Bu kuramsal çerçeve, *Attilâ İlhan*'ın şiirlerinin derin anlam tabakalarında yer alan mitik izleklerin, yapı içinde nasıl üretildiği ve yapı içerisinde üretilen mitik fenomenlerin nasıl bir tematik perspektife sahip olduğu sorunsalının altına yerleştirilecektir. Bu sorunsalın çözümlenmesi, modern mit teorilerinin sosyal bilimselliğiyle harmanlanacak, harmanlanan bu yapı, *Attilâ İlhan*'ın şiirlerinin anlamlandırılmasında ana eksen olarak kullanılacaktır.

Toplamda üç bölümden oluşan çalışmamızın ilk bölümünde şairin hayatı-sanatı-eserleri-açıklanacak, ikinci bölümde mit kavramı ve teşekkülü irdelenecek, son bölümde ise bu teorik perspektiften hareketle *Attilâ İlhan*'ın şiirlerindeki mitik göndermeler gösterilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: mit, şiir, psikanaliz, Attilâ İlhan, tematik, yapı, yapısalcılık, anlam.

ABSTRACT
MYTHICAL THEMES IN POEMS BY WRITTEN BY ATTILÂ İLHAN

Tinkır, Onur

Master Thesis

Department Of Turkish Linguistic and Literature

Programme Of Folklore

Adviser of Thesis: Professor, Yunus Balcı

July 2017, 670 Pages

Myths, that play an essential role in mankind's effort to give life meaning, bring order to chaos comprehend natural events on a phenomenological level, in sum, can be described as unique phenomena that mankind started fabricating in primitive ages and passed down via cultural codes. Myths, while co-existing with the concept of belief for ages, make it possible for humans to perceive the nature, find a pattern in universe, organize ethic& social justice.

Myths have been emergin in a direction that is parallel to the progress of literature. They have been the fictional expression of the imaginative World that artists create in their minds. This fictional expression has been an epistemologic base for the World literature. After humanity's gravitation towards scientific knowledge, reproduction of myths, have been only possible thanks to the artists that produce Works of literature. In their own worlds of design these artists mark the mythical meaning, consciously or sub-consciously. Their Works present a serious mythical epistemology.

In that context, this study we chose to name as "Mythical Themes İn Poems Written By *Attilâ İlhan*", aims to expose one thing; the epistemologic context of meaning (that belong to the concept of myth) which manifests itself in *Attilâ İlhan*'s (who is one of the leading artists of Modern Turkish Literature) use of language.

Essentially, our study, will be written with a method that is thematic& structuralist. This method, will be utilized as the main axis in the mythical analysis of *Attilâ İlhan*'s poems.

Our study is divided into three chapters in total. In first chapte, we give information about poet's life, his art and Works. In the second chapter, delve into the concept of myth an how it manifested. In our third and final chapter, we try, from this theoretical perspective, to expose the mythical references found in *Attilâ İlhan*'s poems.

Keywords: myth, poem, psychoanalysis, Attilâ İlhan, thematic, structure, structuralism, meaning.

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ	I
ÖZET	VI
ABSTRACT.....	VIII
İÇİNDEKİLER	X
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ATTİLÂ İLHAN'IN HAYATI-SANATI-ESERLERİ

1. 1. Hayatı	15
1. 1. 1. Aile Çevresi	15
1. 1. 2. Çocukluğu-Gençliği ve Olgunluk Yılları	17
1. 1. 3. Vefatı ve Basındaki Akisleri	22
1.2. Sanatı.....	24
1.2.1. Şair Kimliğiyle Attilâ İlhan	24
1. 2. 2. Romancı Kimliğiyle Attilâ İlhan	31
1. 3. Eserleri	35
1. 3. 1. Şiir Kitapları	35
1. 3. 2. Romanları	36
1. 3. 3. Deneme-Anı	36
1. 3. 4. Anılar Ve Acılar	36
1. 3. 5. Attila İlhan Defteri	37
1. 3. 6. Cumhuriyet Söyleşileri	37
1. 3. 7. Öykü	37
1. 3. 8. Çeviriler.....	37
1. 3. 9. Film-Dizi Senaryoları ve Televizyon Programları	38

İKİNCİ BÖLÜM

MİT VE MİT TEORİLERİNE GİRİŞ

2. 1. Mit Nedir? Mite Yönelik Bakış Açılarının Çok Merkezliliği	39
2. 2. Mitin Tarihsel Gelişimi-Halkların Mitoslarından Kesitler (Sümer-Yunan-Hint-Türk-Musevi-Hristiyan Mitoslarına Genel Bir Bakış).....	47
2. 3. Mit ve Bilinç/Mitik Düşüncenin Temelleri.....	59
2. 4. Mit ve Bilinçdışı-Psikanaliz Bağlamında Mit.....	65

2. 5. Mit ve İşlevselliği.....	83
2. 6. Mit ve Dil/Yapısal Çözümleme Bağlamında Mitin Gramatikal Kökenleri	89
2. 7. Mit ve Edebiyat	96
2. 8. Mit ve Din/İnanmanın Epistemolojisi	101

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ATTİLÂ İLHAN'IN ŞİİRLERİNDE MİTİK UNSURLAR

3.1. Duvar.....	108
3.2. Sisler Bulvarı.....	202
3.3. Yağmur Kaçağı	265
3. 4. Ben Sana Mecburum	298
3.5. Belâ Çiçeği.....	333
3.6. Yasak Sevişmek	368
3.7. Tutuklunun Günlüğü	407
3.8. Böyle Bir Sevmek	450
3. 9. Elde Var Hüzün.....	489
3. 10. Korkunun Krallığı	525
3. 11. Ayrılık Sevdaya Dahil.....	567
3. 12. Kimi Sevsem Sensin	607
SONUÇ	658
KAYNAKLAR	662
A. İncelememizde Kullanılan Şiir Kitapları.....	662
B. Diğer Kaynaklar.....	662
C. İnternet.....	669
ÖZGEÇMİŞ	670

“Mitlerden kurtulabileceğinizi zannetmeyin”¹

GİRİŞ

Felsefe ve bilim, aynı kaynakta buluşan iki özerk düşün alanının sistemli birlikteliğidir. *Antik Çağ'dan* modern döneme kadar “*kartezyan*”² bir düşüncenin ürünü olan bu iki yapının pozitivist bileşenleri, *Antik Yunan'dan* itibaren oluşmaya başlamıştır.

Antik Çağ'da- Eski Yunan'da- insanların doğayı, evreni, olağanüstü olayları açıklamasında, tanzim etmesinde, onları belli bir kalıba oturtmasında rol oynayan mitler, bilimsel bilgiye giden sürecin ilk aşamaları olması dolayısıyla dolaylı olarak felsefe ve bilimin kökenini oluştururlar. İnsanların; doğada hissettikleri, kavradıkları olguların zihinsel anlamda tasarlanmasıyla oluşan mitos, bilinçli bir prosesin nesnesi olduğu için bilim ve felsefenin ilkel görüntüsünü ihtiva eder.

Bu bağlamda yıllardır ilkel insanın bilimselliğini tatmin eden mitos, zaman geçtikçe *Antik Yunan'da* bazı düşünce akımları çerçevesinde eski önemini yitirmiş; uydurma söz, hikâye, efsane gibi bir anlam boyutu kazanmış ve kavramın içi ciddi bir bilim fetişizmiyle boşaltılmıştır. Mitosun anlam değişimine uğramasındaki en önemli faktör; *Socarates, Platon ve Aristoteles'le* başlayan rasyonalist akımların pozitivist kıvılcımlarının mitik düşüncüyü bertaraf etmesinden kaynaklanmıştır.

Sokrates ve Platon'un evreni açıklamakta usu temel alan felsefeleri, felsefe tarihini ve bilim tarihini doğrudan etkilemiş, yıllardır da etkisinden kurtulamadığımız bir pozitivist bilim fetişizmini oluşturmuştur. *Sokrates'in* mitosun doğrudan zıt kutbunda tasarladığı logosa yüklediği kanıksanmış anlam ve insanlığı; bilimin, aklın

¹ Kullanılan epigraf, Umberto Eco'nun “*Kitaplardan Kurtulabileceğinizi Sanmayın*” sözüne ithafen kaleme alınmıştır.

² Kartezyan düşünce temel anlamda, Aydınlanma Çağı'yla birlikte ortaya çıkan pozitif bilimlerin olgusallığına gönderme yapar. Başlıca temsilcileri; Descartes, Leibniz, Spinoza, Hobbes'dir. Frankfurt Okulu'nun önde gelen temsilcilerinden Adorno ve Horkheimer, aydınlanma düşüncesinin temel paradoksu olan pozitivist yapıyı, mitik düşüncenin içine enjekte ederek paradoksal bir dönüşüm gerçekleştirirler. Onlara göre mit zaten aydınlanmadır, aydınlanma mitolojiye geri dönmektir. Ayrıntılı bilgi için bkz., Marx Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, İstanbul 2016.

huzuruna davet etmek için gösterdiği çaba hemen hemen herkes tarafından bilinen bir rasyonalizmdir. Bunun akabinde *Platon'un* rasyonalist çabalarının yarattığı etki, Tanrı'ya doğrudan akılla ulaşılabileceğini iddia eden kuramının yarattığı sansasyon, *Antik Yunan'da* ortaya çıkan mitos kavramına yönelik ilk eleştirel sorgulamaları içinde barındırır. Fakat burada dikkatimizi çeken ayrıntı, *Antik Yunan* düşüncesinde *Platon'un* getirdiği *rasyonalist-idealist* kuramın, her ne kadar logosu ön planda tutsa da mitostan da ciddi oranda beslendiğidir. Zira *Platon'un* ortaya attığı idealer kuramı, aslında doğrudan evrenin mitik anlam boyutunu ortaya koymakta, bunu akli bir unsurla karakterize ederek dönemin konjonktürü içinde *Sokratçı* düşünceyi devam ettirmekte, fakat aynı zamanda bilinçdışında da mitosunu örtük olarak kodlamaktadır. “Nitekim *Platon'a* göre akıllıca yaşamak, yani gerçeği, güzeli, iyiyi öğrenmek ve anlamak her şeyden önce cisimden kurtulmuş olan, salt tinsel nitelikli bir yaşamı yeniden anımsamaktır.”³

Antik Yunan'da Sokrates-Platon düşüncesinin gelişmesiyle birlikte, mitosun anlam tabanı git gide koflaşmış, mitosa yönelik ortaya konulan realistik bakış açısı yerini, Aydınlanma düşüncesinin mübeşşiri olan *rasyonalist-kartezyan* düşünceye bırakmıştır.

Aydınlanma felsefesine ve o dönem düşünce yapısına geldiğimizde, mitos artık tamamıyla gerçek dışı, hayal ürünü olarak görülmeye başlanır. Eski Yunan'da *Platon ve Sokrates'in* fikirleriyle temellenen seküler bakış açısı ve *Demokritos - Epükiros* ile sağlam bir zemine oturtulan materyalist düşünce, *Hegel- Kant – Hobbes- Marx* gibi filozofların ortaya attığı düşünce sistemleri sayesinde bir adım daha ilerler ve mitos ciddi anlamda “*paralize*” olur.

Dönemin ünlü filozoflarından Thomas Hobbes, *Leviathan* adlı kitabında mitik düşünceyi yerle bir ederek materyalist düşüncenin akli boyutlarını ortaya koyar. Tanrı'yı ve metafizik evreni tümünden reddedip aklın kabul edemeyeceği hiçbir şeye itimat etmeyen *Thomas Hobbes*, Tanrı'nın duyularla idrak edilememesinden ötürü, tanrıtanımaz bir fikir yapısını benimser. *Hobbes*, “*homo hominum lupus- insan insanın kurdudur*” düşüncesini merkeze alarak insanların mevcut bir din ve devlet düzeni olmadan ayakta kalamayacağını savunur. Dini ve Tanrı'yı insanların işlevsel olarak icat ettikleri metafizik bir alan olarak görür. *Hobbes'a* göre Tanrı'nın icat edilmesi,

³ Mircea Eliade, *Mitlerin Özellikleri*, İstanbul 2001, s.161.

insanların korkularına dayanmakla birlikte, aynı zamanda insanların nesnelere ve olguları bilme arzusundan da ileri gelir.⁴

*“Dolayısıyla, görülecek bir şey olmadığında, insanın, iyi veya kötü talihinden dolayı, bir güç veya görünmez bir varlıktan başka, suçlayacağı bir şey de yoktur: belki bu anlamda dır ki eski şairlerden bazıları tanrıların başlangıçta insanın korkusu tarafından yaratıldığını söylediler: tanrılardan, yani, paganların çok sayıdaki tanrularından bahsediliyorsa, bu çok doğrudur. Ancak, sonu ve başı olmayan, gücü her şeye yeten bir tek Tanrı'nın kabülü; insanın gelecekte başına geleceğinden korktuğu şeylerden duyduğu korkudan ziyade, doğal cisimlerin ve onların değişik özellik ve işleyişlerinin nedenlerini bilmek arzusundan kaynaklanır.”*⁵

Thomas Hobbes'tan sonra materyalist düşüncenin ilk sistemli uygulayıcısı şüphesiz ki *Karl Marx* olmuştur. Tarihsel materyalizmi geliştirerek evrenin orijini maddeye dayandıran *Marx*'in felsefesinde tarih, kronolojik olarak ilerleyen bir süreçtir. Bu süreç, Marksist felsefeciler ve *Karl Marx*'a göre üretim ilişkileriyle temellenen, sınıf ilişkileriyle şekillenen, doğrudan sosyalist bir ütopya yöneltirilen komünter bir kronolojiyi içerir.⁶ Bu sürecin içinde yer alan mitos, Marksist terminolojiye göre söylemek gerekirse *tinsel-metafizik*, logosun tam karşı kutbunda yer alan bir afyondan ibaret olup yok edilmesi gereken bir süreci işaret eder.

Aynı çağlarda, Marksist düşüncenin tam zıt kutbunda, Almanların ünlü filozofu *Georg Wilhelm Friedrich Hegel* geliştirdiği idealist kuramla varlık kazanır. *Hegel*'in geliştirdiği felsefe, doğrudan bilimsel bilgiyi temel almakla birlikte, *Marx*'in *diyalektik-tarihsel materyalizmini* idealist materyalizm olarak tekrar kurgular. *Hegel* felsefesinde “*tez-antitez-sentez*” üçgeninde okunabilecek karşıtlıklar formülünün yarattığı evren akışı, kronolojik bir zamanda ilerleyen çizgisel bir zaman boyutuna sahiptir. Doğrudan Alman idealizmini benimseyen *Hegel*, tarih felsefesini geliştirdiği *idealist diyalektik* formasyonunda, Alman kültürü ve Alman ruhunu idealist bir kutba yerleştirerek *Marx*'in kurguladığı diyalektik materyalizmi, daha *romantik- milliyetçi* bir temelde algılar.

⁴ Thomas Hobbes, *Leviathan*, İstanbul 2013, s. 88-89-90.

⁵ T. Hobbes, *a. g. e.*, s. 88-89.

⁶ Arslan Topakkaya, “Tarihsel Materyalizm Bağlamında Marx'ı Yeniden Okumak”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1/3, İstanbul 2008, s. 378.

Yine bu dönemde, düşünceleriyle çağa damgasını vuran, mitik düşünmenin önsel diyagramlarını geliştirdiği epistemolojik kuramlarla açıklamaya çalışan ünlü deha kuşkusuz *İmmanuel Kant*'tır. *Hegel*'le hemen hemen çağdaş olan düşünür, Alman idealizminin önemli temsilcilerindendir. Bilginin epistemolojisine yönelik yaptığı kuramsal sorgulamalarda, bilgiyi deneyden önce gelen -“*a priori*”- ve deneyden sonra gelen -“*a posteriori*”- olarak ikiye ayıran Kant, “*a posteriori*” adını verdiği bilgiyle modern yaklaşımın usçu felsefesini muhafaza ederken aynı zamanda “*a priori*” olarak anlamlandırdığı önsel bilgi türüyle de ilk çağlardan gelen *mitik-tanrısal* formülü bilimselleştirmektedir.⁷

Aydınlanma düşünürleri olarak değerlendirebileceğimiz, seküler düşünceleri benimseyen *Marx, Engels, Hegel, Kant* ve ondan önceki kanat; *Platon, Sokrates, Aristoteles*, Antik Yunan'da insanların işlevsel olarak tanzim ettikleri mitos kavramını yerle bir ederek doğrudan Logos düşüncesini benimserler ve salt aklın kabul etmediği bütün evreni dışarıda bırakırlar. Yine Aydınlanma düşüncesinin ürettiği filozoflardan; *Gottfried Wilhelm Leibniz, Rene Descartes, Voltaire, Jean- Jacques Rousseau, John Locke, David Hume* ve bu felsefenin önemli bilim adamlarından; *Isaac Newton, Nicalous Copernucus* hep rasyonalist ekseninde mitosu dışarıda bırakmaya çalışmış bilim insanlarıdır.

Yirminci yüzyılın başlarına kadar aynı çizgide ilerleyen bilimsel kültür felsefesi, biriken reaksiyonlar nedeniyle ciddi oranda *mitik-eleştirel* düşüncenin hücumuna uğrar. *Hegel*'in felsefesinde önemli rol oynayan “*tez-antitez-sentez*” formülasyonunun içinde meydana gelen karşıtlıkların oluşturduğu diyalektik düşünce yapısı, günümüze yaklaşırken bir anda kendi karşıtıyla vurularak “*postmodern*” söyleme kucak açar. *Sokrates*'in ortaya koyduğu felsefi bağlamdan sonra ikinci plana itilen, uydurma hikâye olarak görülen mitos, *postmodern* söylemle birlikte kendi *ontik çocuksuluğunu* tekrar kazanır.

Yirminci yüzyıl içinde vuku bulan dünya savaşları, bunalım, kaos, insan aklına olan güveni ciddi oranda zedelemiş ve rasyonel felsefe ciddi oranda “*septisize*” edilmiştir. İnsanlığın içine düştüğü bunalım, materyalist felsefenin çöküşüne zemin hazırlamış, bunun akabinde, insanlığın kutsi zamanlarının imgesel ifadesi olan “*ana*

⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz., İmmanuel Kant, *Pratik Usun Eleştirisi*, İstanbul 1999.

rahmi mitosu” da dönüştürülerek *ruhî-mitik* bir perspektifle dünya literatürünün merkezine girmiştir.

Dönemin postmodernist söylemini etkileyen düşünce akımlarından en önemlisi şüphesiz “*egzistansiyalizmdir.*” Varlığı sorunsallaştırarak insan varlığının evrende takındığı tutumu irdeleyen varoluşçu filozofların önde gelenleri; *Martin Heidegger, Soren Kierkegard, Albert Camus, Jean Paul Sartre, Karl Jaspers, Andre Malraux, Andre Gide, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche* vb. olarak ifade edilebilir.

Modern düşüncenin kronolojik zaman anlayışını *Varlık Ve Zaman* adlı eserinde geliştirerek egzistansiyalist bir yaklaşımı benimseyen *Heidegger*, felsefi antropoloji adını verdiği yaklaşımla, insan varoluşunun, yani ilkel olanın mitik izlerini sürmeye çalışır.

*“Felsefi antropoloji, insanın ne ve nasıl olduğunu, varlığını ve özünü araştıran bu ilim ancak ‘metafizik’ olarak müstakil ilimlere birlik ve düzen verebilir. Bütün hakikatler ondan çıkarılmalıdır. ‘ Bir felsefi antropolojinin ödevi, insan olmanın esas yapısından, insan eserinin, ‘dilin ve devletin’, mitolojinin ve ilmin, sanatın ve dinin tarihî ve içtimaî varlığının nasıl çıktığını tamamıyla göstermektedir.”*⁸

Modern düşüncede logosla doğrudan karşıt istikamette yer alan mitos, *Heidegger’in* felsefesinde logosla bağdaşık bir yapı içerisinde düşünülür. Bir başka ifadeyle söylemek gerekirse *Heidegger* felsefesinde mitos, logosla kolektif bir yapı içerisinde vuku bulan ve hiçbir zaman birbirine karşıt olmayan tek bir zihin yapısını sembolize eder. İnsanın ontik anlamının bir sonucu olan mitos, *Heidegger’ci* düşüncede hiçbir zaman bilimle karşıt bir anlam bağı içinde düşünülmemiştir.

“Mitos bütün insan yarattığını her şeyden önce ve temelden ilgilendiren salahiyyettir ki bu salahiyyet, görünen ve oluşmakta olanı düşündürür. Logosta aynı şeyi ifade etmektedir; mitos ve logos, mutat felsefe tarihinin iddiasının aksine, felsefe dolayısıyla asla bir zıtlık olarak karşı karşıya gelmezler, bilakis ilk Yunan düşünürleri (Parmenides gibi) mitos ve logos’u aynı anlamda kullanıyorlar. Mitos ve logos ilk defa, önceleri sahip oldukları özlemini muhafaza edememeye başladıkları andan itibaren karşı karşıya geliyor ve zıtlaşıyorlar. Bu Eflatun’da vuku bulmuş bir şeydir. Platonculuk temeli üzerinde Yeni Çağ akılcılığı tarafından kabul edilmiş olan tarihin ve filolojinin

⁸ Martin Heidegger, *Metafizik Nedir*, İstanbul 2003, s.13

bu önyargısına göre mitos, logos tarafından bertaraf edilmiştir. Oysa dini olan asla mantık ile bertaraf edilemez, bu daima ancak Tanrı'nın uzaklaşmasıyla mümkündür.”⁹

Heidegger'den aktardığımız pasajlarda da görüldüğü gibi filozof, Antik Çağ'da ortaya konan ve modern çağlarda sistematize edilen “kartezyan” düşünceyi çürütürerek mitosa ontolojik anlamını tekrar kazandırmaktadır.

Hegel'in ortaya attığı tanrısal idealizmle çevrilmiş “geist” kavramını, Almanca “Dasein” kavramıyla mitik boyutta ontolojikleştiren Martin Heidegger'in dini boyutu, Danimarkalı filozof Soren Kierkegaard tarafından sürdürülür.¹⁰ “Korku ve Titreme” adlı kitabında İbrahim Peygamber ve kurban mitosundan hareketle insanlığın yaşadığı bunalımı ortaya koyan Kierkegaard'a göre bireysel varoluş alanına geçiş ancak kişinin kendisinin birey olarak varoluşunun farkına varmasıyla mümkün olur ve bu da üç aşamada gerçekleşir. “Bunlar Kierkegaard'ın deyişiyle “var oluş” alanlarıdır. Kierkegaard bu üç var oluş alanını kişinin yaşam yolundaki estetik, ahlaksal ve dinsel var oluş aşamaları olarak nitelendirir. Kierkegaard'ın insan görüşü, yaşam yolundaki bu üç var oluş alanı aynı zamanda üç yaşam biçimine de karşılık gelir, dolayısıyla estetik aşamanın özelliklerini kendinde taşıyan estetikler, ahlaksal aşamanın özelliklerini kendinde taşıyan trajik kahramanlar ve dinsel aşamanın özelliklerini kendinde taşıyan iman şövalyeleri vardır.”¹¹

Heidegger ve Kierkegaard ile birlikte felsefenin ampirik olanı ötelemesi, mitosun varlık ile birlikte tekrar temellendirilmesini sağlar. İnsan varlığının ilkel kökenlerinde yatan mitik imgelemin, bireyin kendini gerçekleştirmesindeki önemini fark eden varoluşçu filozoflar, insanın doğum öncesinde yaşadığı ilksel mutluluk “epistemisini,” varlığın mitik-dinsel kökenleriyle “absorbe” ederek varlığı mitik düşünceyle imlerler.

Varoluşçu düşüncenin estetik boyutunu dikkate alarak eser veren bir diğer önemli düşünür kuşkusuz Jean Paul Sartre'dir. Varoluşçuluğun ateist kanadında yer alan Sartre, varlık özden önce gelir düşüncesinden hareketle tanrıtanımaz bir varoluşçuluk akımı geliştirir. “Sartre'a göre insan, insanlığın bütün değerlerini kendisi yaratır ve bunu tek başına yapar. Daha net söyleyecek olursak, insan tanrı tarafından

⁹ Martin Heidegger, *Düşünmek Ne Demektir?*, İstanbul 2013 s. 9- 10.

¹⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz., Martin Heidegger, *Varlık Ve Zaman*, İstanbul 2008.

¹¹ Kamuran Gödelek, “Kierkegaard'ın İnsan Görüşü”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1/5, Mersin 2008, s. 357.

belirlenmiş bir öze sahip olmadığından, kendi özünü kendi yaratmak zorundadır. Bu da demektir ki, insan önce vardır sonra kendi istediği gibi olur. İnsan da bu kendini yaratma, özünü oluşturma gücünün olması için tanrının kabul edilmemesi gerekmektedir.”¹²

Sartre'nin varoluşçulukla ilgili düşünceleri tanrıtanımaz bir boyutta mitik anlama karşı gözükmese de, derin anlam boyutunda *Sartre'nin* felsefesinin ciddi bir mitik tabakayla örülü olduğu görülmektedir. Özellikle edebi eserlerinde; *Bulantı*, *Duvar* gibi felsefi-romanlarında, yirmi birinci yüzyıl dünyasının içine düştüğü bunalımı, tiksintiyi anlatan Sartre, ısrarla varoluşun asli kanadı olan köken mitlerine göndermede bulunur.¹³

Kökene yönelik yapılan mitik göndermelerden beslenen bir başka önemli filozof-edebiyatçı, *Albert Camus'tur*. Evrendeki insan varlığını ciddi oranda sorgulayan filozof, logosun örselediği mitosunu yeniden inşa ederek mitolojik sembollere tekrar varlık alanı oluşturur. Ünlü romanı *Yabancı'da* annesinin ölüm haberini aldıktan sonra hiçbir şeye tepki veremez hale gelen *Mersault* karakteri vasıtasıyla yirmi birinci yüzyıl dünyasının materyalist portresini gözler önüne seren *Camus*, saçmanın felsefesini yaparak insanın evrendeki anlamını Yunan mitolojisinin ünlü karakteri *Sisyphos* üzerinden temellendirir. “*Sisyphos Söyleni*” adlı denemesinde *Camus*, tanrılara kafa tuttuğu için cezalandırılan *Sisyphos'u* anlamsızlığın sembolü olarak kurgular. İnsan varoluşunun bu anlamsız çark içinde sirküle olduğunu söyleyen *Camus*, insanın evrende var olma çabasının tıpkı *Sisyphos'un* çabası gibi saçma bir anlam tabanıyla örüldüğünü iddia eder.¹⁴

Antik Yunan felsefesinde zedelenen mitik örüntünün, *Modernist* ve *Postmodernist* söylemle kendini bulmasına zemin hazırlayan; *Jean Paul Sartre*, *Albert Camus*, *Martin Heidegger*, *Soren Kierkegaard* gibi filozofların arkasında bulunan bir diğer kanat ise *Schopenhauer-Nietzsche* felsefesidir.

¹² Vedat Çelebi, “Jean Paul Sartre'nin Varoluşçuluk Düşüncesi”, *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, 2/4, Nevşehir 2014, s. 67.

¹³ Ayrıntılı bilgi için bkz., Martha Evan Smith, “Myth and Power Structures in Sartre's Les Mouches and La Putain respectueuse”, *Comparative Literature and Culture*, 10/3, California State University Long Beach 2008.

¹⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz., Albert Camus, *Sisyphos Söyleni*, İstanbul 2016.

Varoluşçu felsefe ekolünü besleyen *Schopenhauer- Nietzsche* okulu¹⁵ yirminci yüzyılda zirve yapan Rasyonalist felsefe ekolüne karşı kopan çılgınlıkların en büyüğüdür kuşkusuz. Ampirik felsefenin insanı bunaltan, evreni mekanikleştiren yapısına karşı büyük bir isyan başlatan *Nietzsche*, üst insan metaforu bağlamında kodladığı mitos, insanlığın ontik gizemi olarak tekrar kurgular.

“*Böyle Buyurdu Zerdüşt*” adlı kitabında insanlığı, *Zerdüştün* şahsiyetiyle temellendirdiği edebi dönüş mitosunun büyümlü anlam dünyasına davet eden *Nietzsche*, kozmik varoluşu, mitik olanın saflığıyla temellendirir. İnsanın kendini aşması için mitik olanın sesini dinlemesi gerektiğini iddia eden filozof, sanatın kökenini *Apollon-Dioynsos* diyalektiğinin bir parçası olarak görür.¹⁶

“*Sanatın gelişiminin, Apolloncu olan ve Dionysosçu olan ikiliğine bağlı olduğunu salt mantıksal kavrayışına değil, görüşün dolaysız kesinliğine vardığımız zaman, estetik bilimi için çok şey kazanmış olacağız.*”¹⁷

Nietzsche'nin insanın mitik orijinine yönelik oluşturduğu üst insan felsefesinin temelleri *Arthur Schopenhauer'den* gelmektedir. “*Arthur Schopenhauer* ile birlikte felsefe, 19. Yüzyılda önemli sonuçları olan bir dönüşüm yaşar. İnsanın gerek kendi bireysel tabiatını gerekse de bütün bireylerin paylaştıkları dünyayı, tek, uyumlu bir bütün olarak kavrama ve öğrenme yeteneğinin en ilk kaynağı, kendisinden önceki idealist felsefelerde olduğu gibi, doğrudan insanın kafasının içinde, onu düşünme faaliyetinin ürünü olarak görmeyip bu kaynağı insanın bedeninde bulur. Böyle olunca da bir bakıma felsefenin ağırlık noktası, insanın düşünme yetisinden, kafasında varsayıla gelmiş doğuştan bilgi formları arayışından, bedene kayar.”¹⁸

İnsan düşüncesini rasyonalist zeminden ruhçu bir perspektife kaydıran *Schopenhauer*, oluşturduğu “*istenç*” kavramıyla, insanın var olma isteğine-var olma istencine gönderme yapar. Yaşama iradesi olarak da kavranabilecek istenç mefhumu, filozofun evrenin içinde kurguladığı kendini gerçekleştirme epistemisinin simgesi konumundadır.

¹⁵ Okul kavramı, Nietzsche- Schopenhauer felsefesinin yakınlığı maksadıyla kullanılmıştır.

¹⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz., Friedrich Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, İstanbul 2016.

¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, İstanbul 2013, s. 17.

¹⁸ Arthur Schopenhauer, *Aşkın Metafiziği*, İstanbul 2003 s. 5.

Schopenhauer'un insanın varoluşuna yönelik kodladığı ontik tabanın tam zıt istikametinde *eskatolojik* bir ölüm- yeniden doğum diyalektiği yer alır. *Heidegger* ve *Karl Jaspers'in*, hayatın bir sonu olarak değil, hayatın kurucu, oluşturucu bir parçası olarak devingen bir kavrayışla temellendirdiği ölüm düşüncesini aynen benimseyen *Schopenhauer*, ölümü tabiat ananın karnına geri dönüş olarak algılar. Maddenin bile sirkulasyona uğradıktan sonra tabiata geri döndüğünü düşünen filozof, insanlığın ölümünü yeniden doğuş formu olarak kurguladığı mitik bir çember üzerinden dönüştürür.¹⁹

Doğanın hakiki simgesinin daire olduğunu düşünen filozof, evrenin belirli bir sirkülasyonla rejenere olduğunu, insanın evrende sahip olduğu yaşama iradesinin sonsuz bir silindirin içinde zuhur ettiğini düşünerek birey ve tür kavramı arasındaki farka vurgu yapar. *Schopenhauer'e* göre ölen bedendir- bireydir, fakat mitik evrende canlı kalan, yaşama istencine temel oluşturan, insanlığın temel arketipi, sonsuz ve değişmez olan “*tür'dür*”.²⁰

“*Şimdi eğer her şeyin anası olan çocuklarını korumasız himayesiz tehdit edici bin bir tehlikenin içine tasasız kaygısız salıyorsa bunun tek sebebi olabilir: O çocukları düştüğünde başka bir yere doğru güvende ve emniyette olacakları tek yere, kendi dolyatağına geleceklerini bilir.*”²¹

Schopenhauer ve *Nietzsche'nin* insan mutluluğunun ilkel kökenlerine yönelik ortaya koydukları düşünceler, mitosu logosun karşısında konumlandırılan Antik Çağ-Rönesans düşüncesi karşısında kazanılan ruhçu bir zaferdir. İnsanı birey olarak kavrayan, onun ruhçu kanadını ön plana çıkartan bu filozoflarla hemen hemen aynı çağda yaşamış ünlü Fransız filozof *Gaston Bachelard'a* burada değinmeden geçmek düşünsel atamıza büyük bir saygısızlık olur.

Sigmund Freud'un bastırılan cinsel dürtülerle vücut bulan bilinçaltına yönelik mitik imgelemi, *Otto Rank*, *Erich Fromm* gibi *Freudien* yaklaşımın öncüleri tarafından sürdürülmüş ve bu Marksist psikanalizm uzun zaman bilim dünyasında süregelmiştir. Lakin Fransızların ünlü filozofu *Gaston Bachelard*, materyalist psikolojinin insanı tıbbi

¹⁹ Arthur Schopenhauer, *Ölümün Anlamı*, İstanbul 2012, s. 19.

²⁰ Schopenhauer felsefesinde “tür” kavramı Carl Gustav Jung’un arketip kavramıyla benzer bir kullanım alanına sahiptir. Filozofun mitik anlam dünyasının bakılığını, daireselliğini belirtmek için kullandığı bu kavram, ontik bir gizeme sahiptir.

²¹ A. Schopenhauer, *a. g. e.*, s. 68.

bir kadavra olarak gören *diagnos* edici tavrını çürütmüş, felsefe ve psikanalist tarihinde çığır açmıştır.²² Düşünsel atamızın maddenin epistemolojisine yönelik yaptığı çalışmalar; ateşin, suyun, toprağın ve havanın fenomenolojisine yönelik yaptığı sorgulamalar, mitik argümanların uygulama alanını son derece işlevsel bir konuma sürüklemiştir.

Maddelerin oluşturduğu tasarımların bilinçte ve bilinçaltında oluşmuş imajlarını çözmeye çalışan *Gaston Bachelard*, aklın imleme gücünün iki farklı istikamette ilerlediğini düşünür.

*“Aklımızın imgeleyici güçleri iki çok farklı zemin üzerinde gelişir. Kimileri yenilik karşısında gösterirler kendilerini, renklilik, çeşitlilik, beklenmedik olaylardır takıldıkları. Bu güçlerin harekete geçirdikleri imgelemin betimleyecek bir ilkbaharı her zaman vardır. Doğada, bizden uzakta hanidir yaşayan bu güçler çiçekler üretir. Öteki imgeleyici güçler varlığın temelini eşerler; varlığın içinde hem ilk olanı hem de sonsuz olanı bulmaya çalışırlar: Mevsime ve tarihe hükmederler. Doğada, bizde ve bizim dışımızda tohumlar üretirler; biçimin bir töze gömüldüğü, biçimin içsel olduğu tohumlar üretirler.”*²³

Gaston Bachelard'ın aklın imleme gücünden hareketle ortaya attığı fenomenolojik kuram, doğrudan insan zihninin nesnelere imleme gücüne dayanır. Özne-nesne diyalektiğinde, öznenin nesne içinde kurduğu mitik dünyadan hareketle çözümlenmeler yapan filozof, *Mekanın Poetikası*, *Düşlemenin Poetikası*, *Ateşin Psikanaliz*, *Su Ve Düşler- Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme* adlı eserlerinde bilincin imlediği olguların fenomenolojisini yapar.

Fenomenolojik bir imgelemede doğrudan edebiyatla da ilişki kuran *Gaston Bachelard*; imajları sanatkarların bilincinde ortaya çıkan simgelerden hareketle çözer. Edebiyat ve felsefenin iç içe geçtiği bu yapı, aynı zamanda postmodern söylemin mitik anlam tabakasını da ciddi oranda besler.

Yirminci ve yirmi birinci yüzyılın sanat anlayışı, tamamıyla postmodern söylemden hareketle kurgulanmış, ciddi felsefi sorunsallaştırmaların yapıldığı, klasik roman yapısının terk edildiği masalsi bir atmosferi bünyesinde barındırır. Büyük oranda

²² Psikanaliz, Psikoloji ve bu bilimlerin mitlerle ilişkisi çalışmamızın ikinci bölümünde detaylı olarak inceleneceği için bu bahsi fazla uzatma gereği duymadık.

²³ *Gaston Bachelard, Su Ve Düşler- Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*, İstanbul 2006 s. 7.

insan ruhunun çocuksu bakirliğinden etkilenen sanat (roman- şiir) anlayışı, okuru mitik imajların büyüdü dünyasına davet eder.

Camus, Sartre, gibi filozofların edebi olarak kaleme aldıkları, *Duvar, Bulantı* gibi eserlerle başlayan postmodern söylem akımı, *Umberto Eco, Thomas Mann, James Joyce, Wirginia Wolf, Franz Kafka, Alain Robbe Grillet, Max Frisch, Octavio Paz, Robert Musil* gibi yazarlarla mitik söylemi edebiyatın bir parçası konumuna getirir.

1875 yılında Almanya- Lübeck'te dünyaya gelen *Thomas Mann*, edebi söylemi, mitik anlam tabanıyla imleyerek anlatan önemli romancılardandır. Alman uygarlığının çöküşünü ve çağının sorunlarını mitik bir anlam katmanı ile harmanlayan *Mann'in* önemli eserleri, *Büyüdü Dağ, Dr. Faustus, Değişen Kafalar, Venedik'te Ölüm, Buddenbrooklar, Efendi İle Köpeği* olarak özetlenebilir.

Yine hemen hemen aynı çağda yaşayan İrlanda'lı ünlü sanatkar *James Joyce* ve İngilizlerin efsanevi romancısı *Wirginia Woolf* da mitik söylemi edebi olarak temellendirirler. 1882 yılında Dublin'de doğan *James Joyce*, profesörleri yıllarca meşgul edeceğine inandığı *Ulysses* adlı kitabında ciddi olarak mitik söylemi kullanır. Bu kitapta, *Stephan Dedalus ve Leopold Bloom* adlı iki karakterin *Dublin'de* yirmi dört saat içinde yaşadıkları maceraları konu alan *Joyce, Odysseus mitini- yolculuk arketipini-* merkeze alarak romanı inanılmaz girift bağlarla imler. Diğer eserlerinde de mitik anlamı kurgulayan yazarın başlıca eserleri; *Sürgünler, Dubliners, Oda Musikisi, Finnegans'in Uykusuzluğu* olarak özetlenebilir.

James Joyce ile aynı yılda Londra'da hayata gözlerini açan *Wirginia Woolf* de dünya edebiyatında *şizofrenik-mitik* söylemin önde gelen uygulayıcılarından. Geçirdiği ruhsal bunalımlarla intiharın eşiğine sürüklenen *Woolf*, ünlü romanı *Mrs. Dalloway*'de roman kahramanı *Dalloway'in* yaşadığı yirmi dört saati ciddi mitik imgelerle örerek dünya edebiyatına yeni bir bakış açısı getirir. *Woolf'ün* diğer eserleri, *Jacob'un Odası, Deniz Fenerine Doğru, Orlando* olarak özetlenebilir.

Yirminci yüzyılın ortalarına doğru edebiyatla iç içe geçen postmodern söylem ve mitik anlam, semiyotik biliminin ortaya çıkmasıyla post-yapısalcı bir bağlama doğru ilerler. Eserin beslendiği anlam tabakasının doğrudan metnin kendi bağlamından kaynaklandığını düşünen post-yapısalcı teorisyenlere göre, eseri oluşturan anlam katmanları, çok anlamlı bir perspektif ihtiva eder. Eseri oluşturan yapının bozulması ve

tekrar birleştirilmesiyle- yapı sökülmesi- eserin sınırsız anlamının ortaya çıkacağını düşünen post-yapısalcı teorisyenler, *Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Felix Guattari, Julia Kristeva, Jacques Lacan, Gilles Deleuze* olarak ifade edilebilir.

“İlk olarak *Derrida'nın* 1976’ de yayımladığı “*Ses Ve Fenomen*” adlı eserinde ortaya çıkan *yapı-söküm* terimi, temel olarak Batı felsefesinin genetiğinde yer alan ve gelenek oluşturmuş hâkim düşünme mantığının işleyişindeki keyfiliği ve temelsizliğini göstermeye odaklanan bir metin okuma stratejisini imler. Bu bağlamda *yapı-sökümü* radikal bir karşı okuma olarak değerlendirmek yanlış olmaz. Ancak bu karşı-okuma stratejisi felsefe tarihi içinde belli bir düşünsel yönelimi ya da özel bir disiplini değil, hatta sadece felsefe tarihine ait bir düşünme mantığını da değil, kültüründen siyasetine oradan gündelik yaşam kodlarına kadar bütün bir Batı uygarlığını kapsayan düşünme mantığını muhatap alan bir stratejidir. Özellikle 20.Yüzyılın ikinci yarısından sonra global bir etki yaratan moda kavramlardan biri haline gelmesinin temel sebebi de işte budur.”²⁴

Derrida'nın yeni bir metin okuma anlayışını temele alan *yapı-söküm* kavramı, Batı felsefesinin merkezi okuma sistemini yerle bir eder. Merkezi metafiziği parçalamaya ederek anlamın, metnin yapısında meydana gelen dilsel oyunlar sayesinde sağlandığını düşünen *Derrida'ya* göre metin-söylem, merkezi bir anlamdan ziyade çoğul ve simgesel bir süreçtir. Metnin çekirdek söylemini ikincil konuma iterek dipnotlar, atıflar gibi küçük morfepleri söküp “*reconstruce*” etmeyi öneren filozofun bakış açısı, her bozulan parçanın yeni bir yapı içinde tekrar anlamlandırıldığı görüşüne dayanarak merkezi söylemi bulanıklaştırır.²⁵

Yine aynı perspektifin “*göstergebilimsel*” anlamda temellendirilmesi *Roland Barthes'in* kuramında ortaya koyulur. Fransız filozof *Roland Barthes*, metni oluşturan bütün dizgeleri göstergebilim kavramına bağlar. Özellikle “*yananlamlama*” üzerinde durarak gösterilenler arasındaki bağıntıların mitsel çözümlemesini yapar. Filozofa göre mit, çok geniş kültürel anlamlar taşıyan, göstergeler ve baskın sınıfın ideolojik amaçlarına hizmet eden karmaşık ve iyi biçimlenmiş bildirişim dizgesidir.²⁶

²⁴ Evren Erman Rutli, “Derrida'nın Yapısökümü”, *Temaşa*, Sayı:5, Kayseri 2016, s. 52.

²⁵ E. E. Rutli, a. g. m., s. 54.

²⁶ Yasemin Küçükcoşkun, *Türk Romanında Mitik Görünüm*, (Basılmamış Doktora Tezi), Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli 2016, s. 53- 54.

“*Çağdaş Söylenler*” adıyla Türkçeye aktarılan kitabında *Barthes*; metnin ve anlamın, gösteren (kavram), gösterilen (işaret eden) ve gösterge (kavram ve işaret edenin sembolü) kavramlarıyla bütünleşik olarak üçüzlü bir yapıda ortaya çıktığını ve metnin daima üst anlamı imleyerek çoğul bir anlam tabakası yarattığını ifade eder.²⁷

“*Yaklaştırma niteliğini daha önce de vurguladığım uzamsal bir eğretilemeyi gene kullanacak olursak, söylenin anlamlamasının gösterenin anlamıyla biçimini, bir nesne- dille bir üst-dili, tümüyle anlam belirten bir bilinçle tümüyle imgelelendiren bir bilinci art arda getiren bir tür “ turnike” den oluştuğunu söyleyebiliriz; bu almaşıklığı bir bakıma kavram toplar, hem anlaksal, hem düşsel, hem saymaca, hem de doğal olan çift anlamlı bir gösteren olarak kullanır onu.*”²⁸

Göstergebilimsel düzeyde metnin okunmasını çok anlamlı bir yapıya dayandırarak mitik anlam tabakalarının çoğulluğunu vurgulayan *Barthes* ve metnin derin anlamını yapı sökülme tekniğiyle ele alan *Derrida*, postmodern söylemin sağlam bir zemine oturmasını Post-yapısalcı teorilerle destekleyerek mitik anlamı kronikleştirirler.

Post-yapısalcı felsefenin metin okumanın çoğulluğuna yaptığı vurgu, *Deleuze* ve *Guattari* ile “*ütopya-tanrısal*” bir boyut kazanır. “Edebiyatın yaşamı olumlu ve dönüştürücü kılma isteğine ısrarla vurgu yapan *Deleuze*, edebiyatın ve metin okumanın daima anlamı yayarak başka hayatlara ve oluşlara yer açtığını iddia eder. Burada *Deleuze*’nin çizgisinden gidilirse, hayat farklılıktır, farklılıklar yaratma gücüdür. Bu güç, değişim için bir “oluş” gücünü ifade eder. Bu gücü, tekil eğilimlerimizden hareket ederek, gündelik düzeyde yaşadığımız düzenlenmiş dünyadan farklı bir biçimde gerçekleştirebiliriz. Oluş, düzenlenmiş dünyanın değişimini, farklılığını yineler. Zira burada önemli olan, sahip olduğumuz mevcut bir dünyanın temsil edilmesi değildir; buna karşın, sürekli olarak yeni dünyaların yaratılmasıdır.”²⁹

“*Deleuze* ve *Guattari*, *Kafka* okumalarıyla, bir metni okumanın asla neyin gösterilmiş olduğunu araştırma uğraşısı olmadığını, yazınsal makinenin üretken bir kullanımı olduğunu belirtirler. Bir metnin okunmasıyla o metindeki duyguların, deneyimlerin ve yeğinliklerin keşfedilmesi gerektiğini söylerler. Burada artık herhangi bir metnin doğru ya da yanlış okunması sorunsalından ziyade, bir metnin açığa çıkardığı

²⁷ Roland Barthes, *Çağdaş Söylenler*, İstanbul 2014, s. 184.

²⁸ R. Barthes, *a. g. e.*, s. 191

²⁹ Mustafa Demirtaş, “Post- yapısalcı Edebiyat Kuramında Metnin, Okurun ve Okumanın Tekilliği”, *Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, Sayı: 4, Bursa 2015, s. 83

“oluş” ve “farklılık” gücünün ön planda olduğu görülür. Yaşamı özgürleştirici bir biçimde dönüştürme potansiyeli vurgulanır.”³⁰

Buraya kadar ifade ettiklerimizi toparlamak gerekirse³¹ mitosa olan bakış açıları, zaman içinde bilim ve felsefenin kronolojik olarak birbirini çürütmesiyle bir hayli farklılık göstermiştir. *Antik Çağ'da* adeta uyuşturucu olarak görülen, modern çağlarda logosun tam karşısında konumlandırılan mit, “*Altın Çağ'daki*” önemine ancak on dokuzuncu-yirminci yüzyılda kavuşabilmiştir. Felsefi sorgulamaların odak noktasında yer alan mitos, çağdaş teoriler sayesinde tekrar bir anlam boyutu kazanarak edebi eserin derin anlam yapısında tutunmuştur.

Giriş kısmında geniş bir özetini verdiğimiz mite yönelik bakış açıları, *Attilâ İlhan'ın* şiirlerindeki mitik anlam katmanlarını irdeleyeceğimiz çalışmamızda temel dayanak noktasıdır. Zira *Attilâ İlhan*, mite yönelik ortaya konan *rasyonalist* ve *post-yapısalcı* teorilerin her ikisinden de etkilenmiş ve bu teorilerin mitik tabakalarını eserlerinde imlemiştir. Dolayısıyla sanatkârın şiirlerinin daha iyi anlaşılması ve mitik anlam katmanlarının sağlıklı bir şekilde ortaya çıkarılabilmesi için, mite yönelik ortaya konan farklı bakış açılarının dikkate alınması bir zaruriyedir.

³⁰M. Demirtaş, a. g. m., s. 86-87.

³¹Çalışmamızın sınırlarını aşmamak için post-yapısalcı teori bahsini uzatma gereği duymadık. Geliştirdiği arkeolojik okuma yöntemi ve iktidar formülasyonuyla Michel Foucault, post-yapısalcı teorisinin boyutlarını psikanalize kaydırarak anti-ödipus ve şizoanaliz yöntemlerini kurumsallaştıran Jacques Lacan-Felix Guattari-Gilles Deleuze, bu teori içinde detaylı olarak irdelenmesi gereken filozoflardır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ATTİLÂ İLHAN'IN HAYATI-SANATI- ESERLERİ

1. 1. Hayatı

1. 1. 1. Aile Çevresi

Modern Türk edebiyatının önde gelen şahsiyetlerinden *Attilâ İlhan*, 15 Haziran 1925'te İzmir'in Menemen ilçesinde dünyaya gelmiştir. Resmi nüfus kaydı *Attilâ Hamdi İlhan* olan sanatkârın babasının adı Muharrem Bedrettin, annesinin adı ise Emine Memnune'dir.

“Gürün kadısı olan dedesi Mehmet Hamdi Efendi'nin Gürün Camii'nde bulunmakta olan kendi el yazması Kur'an-ı Kerimde, İsmail İlhani adı ve mührü vardır. Ailenin İlhan soy isminin kaynağının bu mühür olduğu bilinmektedir. *Attilâ İlhan*, bizzat yaptığı araştırmalarının sonucunda, soyadlarının İlhanlılara kadar dayandığını ileri sürmektedir.”³²

“Mehmet Hamdi Efendi çocuklarından Osman Efendi'yi eczacılık, Hayrettin Efendi'yi medrese hocası (ileride edebiyat öğretmeni olmayı tercih edecektir) olmak üzere İstanbul'a göndermiştir. Daha sonra babası tarafından Aksaray civarı, Tavukpazarı'nda bir medresede kiralık odalarda kalan abilerinin yanına gönderilen Muharrem Bedri Bey Mercan İdadisi'ne yazdırılır. Böylece on bir yaşında Gürün'den ayrılan Muharrem Bedri Bey, bir daha dönmek üzere İstanbul'a gelmiş olur. İdadiyi bitirmesinin ardından Mekteb-i Hukuk'a devam eden Bedri Bey, bu sırada Tefeyyüz İdadisi'nde müdür muavinliği görevini de yürütür. Hukuk Mektebi'ni bitirmesinin ardından Dahiliye Nezareti'nde çalışmaya başlayarak Ankara Hükümeti'nin kurulmasıyla Adliye Vekaleti'ne yaptığı başvuru sonucunda Menemen Müdde-i Umumiliğine (savcı) atanır.”³³

“Menemen'e savcı olarak tayin edilen Bedri Bey'in İstanbul'dan tanıdığı eczacı Kenan Gemicigil'le başlayan arkadaşlığı Kenan Bey'in kız kardeşi Perihan Memnune Hanım'la evlenmesine ortam hazırlayacaktır. İstanbul'da bulunduğu yıllarda bohem bir hayat süren, Nejat müstearıyla Nedim tarzında şiirler yazan Muharrem Bedri Bey;

³² Esra Bol Esen, *Attilâ İlhan'a Göre Kültür, Dil, Eğitim*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2015, s. 9.

³³ Sema Özher, *Kaptan'ın Aynasından Yansıyanlar, Romancı Yönüyle Attila İlhan*, Ankara 2009, s. 23-24.

Perihan Hanım'la 1924 yılında evlenir. Hizmet Gazetesi'ndeki yazıları ve yoğun iş yaşamıyla dönemine göre çok çağdaş bir aile babası olarak yaşamını sürdürür. Bedri Bey'in ne kadar farklı bir kişiliğe sahip olduğu Attila İlhan'ın bir lise öğrencisiyken tutuklanması olayında belli olur. Oğlunun tutuklanma haberini alan babanın oğluna cevabı '*Hayat budur. Üzülme, geçer.*' Biçiminde olacaktır. Bu, günümüz şartlarında bile oldukça hoşgörülü ve sıra dışı bir babanın verebileceği bir cevaptır."³⁴

"Perihan Menune Hanım, Sadiye, Enver ve Kenan adlı kardeşlerin en küçüğü olarak dünyaya gelmiştir. Perihan Hanım'ın annesi Zekiye Hanım, Menemen eşrafından Arap Hasan Efendi (Hasan Fehmi Söğüt) 'nin kızıdır. Attila İlhan hayatının daha sonraki yıllarında güzel bir Anadolu insanı olarak hatırlayacağı Zekiye Nine'yi şöyle anlatır:"³⁵

" Ninem bir kere çok çalışkan, gayretli bir kadındı. Çok da güzelmiş; öyle düşünüyorum, gözlerini düşünüyorum; iri, yeşil gözleri vardı, etkileyici, pırıl pırıl. Anadolu tarzı entariler giyerdi. Biz orada, teyzemler filan, ortakçılar, bir yığın insanız, ninem bunların ekmeklerini fırında yapardı.

Fırın yandığı zaman bizim için ayrıca bayramdı: Odun taşırız nineme, bunlar büyük bir düzen içinde yakılır, hamur yoğurulur, ekmekler pişerdi. (...) ninem bir çıkar bağın içerisine, bir sürü meyve ağacı var, ilaçlar, meyveler olmuşsa onları toplattırır (...)

*Şimdi gelelim gecelere: Ayıklanması gereken, toplanmış bazı meyveler olurdu. Ninem bir branda sererdi büyük dut ağacının altına, meyveleri olduğu gibi yazardı. Tepeye de bir fener konurdu.. Hepimiz ninemin etrafında otururuz! Ninem, ' Size bir masal anlatacam, ' der. Masal anlatacak ama, bir şartı var: Bir taraftan meyveler ayıklanacak, kabuklarından çıkartılacak: Biz onları yaparken başlardır masal. "*³⁶

"Perihan Hanım'ın babası Ali Dede Menemen'de astsubaydır. Zekiye Hanım, ailesinin karşı çıkmasına rağmen çok yakışıklı bulduğu Ali astsubayla evlenir. Bu evliliğin ardından Ali astsubay mesleğini bırakarak toprak ve ticaretle uğraşmaya başlar.

³⁴ S. Özher, *a. g. e.*, s.24.

³⁵ S. Özher, *a. g. e.*, s.24.

³⁶ S. Özher, *a. g. e.*, s. 24-25.

Attila İlhan'ın ' *Müslüman sakallı, hayata fevkalade bağlı* ' dediği Ali Dede hakkındaki izlenimleri de tıpkı Zekiye Nine gibi çok olumlu olacaktır."³⁷

İfade ettiğimiz bilgiler paralelinde *Attilâ İlhan*'ın aile çevresinin son derece entelektüel bir portre arz ettiği görülmektedir. Dönemin konjonktürü içinde iyi bir gelire sahip olan, otoriter bir baba figürünü temsil etmekten ziyade özgürlükçü bir karakter yapısını benimseyen *Muhrrem Bedri Bey*'in ve Anadolu insanının sıcakkanlılığını temsil eden *Perihan Hanım*'ın, *İlhan* üzerindeki yaklaşımlarının sanatkârın sahip olduğu dünya görüşüne doğrudan etki ettiği kolaylıkla söylenebilir.

1. 1. 2. Çocukluğu-Gençliği ve Olgunluk Yılları

Attila İlhan Cengiz ve Çolpan kardeşlerin en büyüğü olarak dünyaya gelmiştir. Babası Muharrem Bedri Bey'in savcılıktan istifa ederek Menemen ve İzmir'de avukatlık yapması dolayısıyla çocukluğunun ilk yılları bu bölgede geçmiştir.³⁸

Çocukluğunu, Karşıyaka'da büyük bir yalıda geçiren *Attilâ İlhan*'ın çocukluğuna damga vuran en önemli şahsiyet *Emine Nine*'dir. Menemen'in Emiralem köyünden ev işlerine yardımcı olması için getirilen *Emine Nine*, Anadolu insanının tüm şefkatini içerir. Çocukları çok sevmesi ve onlarla yakın ilişkiler kurabilmesi nedeniyle *İlhan* ailesi tarafından takdir edilen *Emine Nine*, ailenin bir üyesi konumuna gelir. *Selim İleri* ile yaptığı söyleşide *İlhan*, *Emine Ninesini* şu sözlerle ifade eder:

"*Karşıyaka'daki yalı sahipleri Avusturya'dan madamlar, fraluein'ler getiriyorlar; babam Menemen'den köylü bir kadını tercih etmiş ve biz onunla çok güzel büyüdük. Çok eğlendik. Emine Ninem ve bağ olmasa, Menemen olmasa, toprak inanlarını, çalışan insnai, hakiki Türkü belki de tanıyamayacaktık...*"³⁹

Anadolu insanının sıcaklığını ve samimiyetini *Zekiye Nine* ve *Emine Nine*'den dinlediği masallarla halk kültürü için de eriten *İlhan*'ın çocukluğuna dair elde edebildiğimiz en önemli izlenim, bitmek bilmeyen bir merak duygusudur. *Attilâ İlhan*'daki araştırma duygusunu, sanatkâr üzerine yaptığı detaylı bir analizle ortaya koyan *Öner Civaroğlu*'nun ifadeleri son derece dikkat çekicidir:

³⁷ S. Özher, *a. g. e.*, s. 25.

³⁸ S. Özher, *a. g. e.*, s.25.

³⁹ Selim İleri, *Nam-ı Diğer Kaptan: Attilâ İlhan'ı Dinledim*, İstanbul 2002, s. 21.

“Attila İlhan çevresine ‘ merakla’ bakar. Araştırır, sorgular. Onu şimdi çocukluğunun İzmir’ine götüren, bu merak duygusudur. Bir şairi, şair yapan hasletleri araştırırken onun çocukluğuna yönelmek oldukça yaratıcı bir çaba olarak göründü bana.

Şöyle bir gözlemim var: Attila, birkaç sayfa ötede göreceğiniz gibi, bisikletin üzerinde görülmektedir. Ve resimaltı yazısında öğreniyoruz ki, çocuk Attila bu tahta bisikleti kırmak için çok uğraşacaktır.

Bu oyuncuğu ‘kıрма’ uğraşı, sanırım onun peşini yıllar boyunca bırakmayacak ve “analiz” gücüne dönüşecektir. Attila İlhan, ileriki yıllarda önüne çıkan olanakları değerlendirirken, onları tıpkı çocukluk oyuncakları gibi inceleyecek, sorgulayacak ve en çağdaş bir yöntemle çözümleyecektir.”⁴⁰

Analitik çözüm yapabilme becerisini çocukluk çağlarında kazanan *Attilâ İlhan*, eğitim hayatına 1932 yılında Karşıyaka Cumhuriyet İlkokulu’nda başlar. Bu okuldaki macerası, Babasının Konya (Ilgın) kaymakamı olmasıyla sona erer ve ailesiyle birlikte Konya (Ilgın’a) taşınır. *Attilâ İlhan*’ın bütün sanat hayatını etkileyen Ilgın ziyareti, yazarın Anadolu ile ilk karşılaşmasıdır aynı zamanda. Karşıyaka’nın Frenk kültüründen dışarıya çıkararak Anadolu insanının durumunu gören sanatkâr Ilgın’da deneyimlediği yaşantıyı ömrünün sonuna kadar unutamayacaktır.⁴¹

“Ilgın’a taşınmak *Attilâ İlhan*’ın hayatında bazı sorunlara neden olur. Ilgın’da ortaokul bulunmaması sebebiyle bir yıl okuldan uzak kalır. Ailesi tarafından Atatürk Ortaokulu’na yazdırılan sanatkâr, bu dönemde sinemayla yakınlaşarak ciddi okumlar yapar. Daha sonra Atatürk Lisesi’nde öğrenimine devam eden *Attilâ İlhan*, komşu kızına yazdığı aşk mektuplarında *Nazım Hikmet*’in şiirlerine yer verdiği için tutuklanarak 141.- 142. Maddelerden hüküm giyer ve Türkiye’deki hiçbir okulda okuyamayacağına dair bir belgeyle okuldan uzaklaştırılır. İzmir Cezaevi’nde geçen bu ilk tutuklanma günlerinin etkisi belki hayatı boyunca *Attila İlhan*’ın bilinçaltında yer edecektir.”⁴² Sanatkâr bu olayı şu ifadelerle anlatır:

⁴⁰ Öner Civaroğlu, *Büyük Yolların Haydutu- Fotoğraflarla Attila İlhan’ın Yaşam Öyküsü*, İstanbul 1997, s. 12.

⁴¹ S. Özher, *a. g. e.*, s. 26.

⁴² S. Özher, *a. g. e.*, s. 26.

“Fransızca dersindeyiz, Müdür Muavini geldi, beni sınıftan aldı; İdare’ye gittik, odasında iriyarı bir adam; “- Oğlum,” dedi, “bey seni götürecekt!” Adam beni alıp doğruca Karşıyaka Polis Karakolu’na götürdü, sorgu başladı. Ertesi gün İzmir’e Emniyet Müdürlüğü’ne götürüldük, sorgumuza Siyasi Şube’de devam edildi; başıma ne geldiğini tam anlayamıyordum ama, 141- 142’den sorguya çekiliyorduk. Sevgilime yazdığım mektuplarda, Nazım’ın şiirleri var, şair o zamanlar şiddetle yasak, o yüzden şiirleri okuduktan sonra imha etmesini sıkı sıkı tembih etmişim; ama o kıyamamış saklamış; o yıllarda okul yönetimleri çok serti sık sık öğrencilerin dolaplarını karıştırırlar; böyle bir aramada mektuplar ele geçiyor; dehşete düşen Okul İdaresi, ‘keyfiyetten’ Siyasi Polis’i haberdar ediyor. Haberim yok, ‘taharriler’ günlerce beni izlemiş, bu arada kime merhaba dediysem mimlemiş; neticede, hepimiz Siyasi Polis’te buluştuk. Üç dört gün, uykusuz perişan sorgu, yüzleştirme, karakol karakol dolaşma ve; nihayet Sulh Ceza Mahkemesi: 70 ‘li yıllarda Yargıtay Başkanı olacak Sulh Ceza Hâkimi, beni ve liseden yakın bir arkadaşımı tutukladı; o akşam eski İzmir Cezaevi’ne nakledildik, yaşımız küçük olduğundan hangi koğuşa koyacaklarını bilemediler.”⁴³

Hapis yattığı bu dönem içerisinde Manisa Akıl Hastanesi’nde geçirdiği zor günler de onun hayatında unutulmaz izler bırakır. Hapisteyken tanıdığı Tornacı Ömer, Attila İlhan’ı- daha sonraki bütün hayatında etkisi görülecek olan- Türkiye Komünist Partisi’yle tanıştırır. Bu ilk tecrübe ilerleyen yıllarda Sansaryan Hanı’na kadar uzanacak sorgulamaların başlangıcı niteliğindedir.⁴⁴

“Babasının Adana-Bahçe Kaymakamlığı’na atanması dolayısıyla Bahçe’de de Anadolu’yla yakın bir temas içerisine giren Attilâ İlhan, Muharrem Bedri Bey’in Danıştay’a açtığı dava sonucunda okuma hakkını yeniden elde eder ve 1943 yılında kardeşi Cengiz İlhan’la birlikte İstanbul Özel Işık Lisesi’ne kaydolur. 1945- 46 öğretim yılında bu okuldan mezun olur. Lise öğrencisi olarak katıldığı 1946 CHP Şiir Yarışmasında Cahit Sıtkı’nın ‘Otuz Beş Yaş’ şiirinin ardından Bahçe’de kaldığı dönemde Gavur Dağları’na ait izlenimlerden yararlanarak yazdığı ‘Cebbar Oğlu Mehmed’ adlı şiiri ile ikinci olurken Fazıl Hüsnü Dağlarca’yı geride bırakır. Böylece Türk şiir dünyasına- kendi deyimiyle- ‘paraşütle iner.’ Onun çok genç yaşta kazandığı

⁴³ Ö. Civaroğlu, a. g. e., s. 37- 38.

⁴⁴ S. Özher, a. g. e., s., 27.

bu başarı, daha sonra da değineceğimiz üzere şairliğinin romancı kimliğinin önüne geçmesinde etken olmuştur.”⁴⁵

Liseyi bitirdikten sonra babasının yoğun isteğiyle Hukuk Fakültesi’ne kaydolan *Attilâ İlhan*, birinci sınıfı dereceyle bitirerek burs kazanır. Bu süre zarfında okulun sunduğu imkânlardan faydalanarak 1949 ‘da Paris’e gider.

Paris’e *Nazım Hikmet*’i kurtarmak için giden sanatkâr Paris izlenimlerini şöyle ifade eder:

“ Yıl 1949. Paris’e ilk gidişim. Oraya inanmış bir Marksist olarak gittim. Savaş sonrası: Komünistler çok güçlü! Bu yüzden arkadaşlarım, diğer çevrelere hor bakıyor. Ben, meraklıyım ya, olmadık yerleri kurcalıyorum onlardan gizli, Troçkistlerin çevresine girdim, tartışmaya başladım; Anarşistleri merak ettim, onların federasyonuna gittim, konuştum. Bir tesadüf sonucu, “Hangi Seks” de anlattığım Margot’yu tanıdım. Onun vasıtasıyla kadın eşcinsellerin dünyasına girdim. Bunlar bende, şok üstüne şok yapıyordu.”⁴⁶

Sanatkâr Paris’e ilk gittiğinde *Nazım Hikmet*’i kurtaramaz fakat tanıştığı *Margot* adlı eşcinsel onun fikri yapısını derinden etkileyen önemli şahsiyetlerden birisi olur. *Margot*’un soylu bir aileye mensup olması, fikirlerindeki sağlamlık, tutarlı duruşu, entelektüel birikimi ve cinselliğe olan bakışı, *Attilâ İlhan*’ın bütün sanat hayatına yön vermiştir.⁴⁷

“Ben hayatım boyunca, bu kadar tutarlı ve dengeli, çok az insan gördüm. Bu özelliği, beni çok çarpmıştır. Yaygın olarak, eşcinsellerin tutarsız olduğuna inanılır. Tutarsız çok eşcinsel tanıdım. Ama Margot’nun söylediği şu söz çok doğrudur: “ Tutarsızlık, bütün insanlara özgü bir şeydir: Heteroseksüellerde tutarsızlık oranı neyse, eşcinsellerde de tutarsızlık oranı odur. Ama onlarınki, göze batıyor.” Sanırım Margot haklıdır.”⁴⁸

1950 yılında Paris’ten dönen *Attilâ İlhan*, 1951 yılında tekrar Paris’e doğru yol alır. *Atilla İlhan*’ın 1951’de çıktığı ikinci Paris yolculuğu daha çok edebi kimliğinin şekillenmesinde etkili olmuştur. “Bu dönemde tek ve ortak bir Batı kültürünün

⁴⁵ S. Özher, *a. g. e.*, s. 27.

⁴⁶ Ö. Civaroğlu, *a. g. e.*, s. 51.

⁴⁷ S. Özher, *a. g. e.*, s. 28.

⁴⁸ Ö. Civaroğlu, *a. g. e.*, s. 57, 59.

bulunmadığını idrak eden sanatkâr, buradan hareketle Türk ulusunun da ulusal senteze rağmen çağdaşlaşması gerektiği düşüncesine ulaşır. *Attilâ İlhan*, ikinci Paris yolculuğunun geliştirdiği düşüncelerini ‘Kendi Kendine Sanat Konuşmaları’ adıyla kaleme alır.⁴⁹

1953 yılında Türkiye’ye dönen sanatkâr, 1956-1958 yılları arasında Erzincan’da yedek subay olarak askerliğini yapar. *Attilâ İlhan* askerlik sürecini kendi ağzından şu şekilde açıklar:

“Askerlik sürprizle başladı. O da şu: askerde ne olurum diye düşünüyorum. Herhalde piyade yaparlar. Başka hiçbir işe yaramam. İlk önce test imtihanına girdik. Aklımın erdiği şeyleri yaptım. Sonra mülakat vardı. Orada az kalsın başıma iş açıyordum: “Sporla ilgilenir misin?” diye sordular. “ Çok ilgilenirim.” Dedim. “ Ne yaparsın?”, “İyi seyirciyim.” Binbaşı bana bir kızdı. Hangi sporu yaparsın diye sorsa söyleyeceğim. Ama öyle sorunca böyle cevapladım. “ Laubaliği bırak,” dedi.

Sonunda girdiğimiz okullar ilan edildi. Baktım hangi okuldayım diye. İnanılmaz bir şey. Mamak Muhabere Okulu. Aman Yarabbi... Ben ne yapacağım? Ne telsizden anlarım, ne telefondan. Bir yandan da kuşkulanyorum, bana silahsız askerlik yaptırmak istiyorlar, sakıncalıyım diye.

Sonradan öğrendim ki alakası yok. Bakmışlar, mesleği sinema senaryo yazarı. Orduda sinema, muhabereye bağlı. Dolayısıyla mesleki bir seçilmiş. Mamak Muhabere Okuluna gittim. Bir sınıfa girdim. Sınıfta sanatçı arkadaşlar da var, herkes İstanbul’a nasıl kaçacağım hesabında.”⁵⁰

Askerliğini bitirdikten sonra *Ali Kaptanoğlu* lakabıyla senaryo çalışmaları yapan sanatkâr, 1962 yılında tekrar Paris’e gider ve bir daha dönmek üzere İstanbul’a gelir. Bu sıralarda babasının ölümüyle sarsılan *Attilâ İlhan*, annesi Perihan Memnune Hanım’ın isteğiyle İzmir’e yerleşir ve *Demokrat İzmir Gazetesinde* sekiz yıl çalışır.⁵¹

1968 yılında *Biket İlhan*’la on altı yıl sürecek bir yuvanın ilk adımını atarlar ve evlenirler. Mutlu bir birliktelik geçiren *İlhan* çiftinin evliliği, *Biket İlhan*’ın çocuk sahibi olma isteği yüzünden sonlanır.

⁴⁹ S. Özher, *a. g. e.*, s. 29.

⁵⁰ Ö. Civaroğlu, *a. g. e.*, s. 143, 145.

⁵¹ S. Özher, *a. g. e.*, s. 29.

“*Karşıyaka'nın en güzel kızlarından biriydi, Biket çok da genç! Attila İlhan'dan çok benimle ilgileniyordu; güzelliğinin ve sessiz duyarlılığının dışında, en çok tertipli ve düzenli oluşu, bir de sorun çıkartmaktan hoşlanmayışı beni etkilemiştir. Akli pek çok şeye erdiği halde, 'entellik' taslamazdı. Aramızdaki yakınlık, tanışma faslından sonra, bitmez tükenmez konuşmalarıyla gelişti ve pekişti; o kadar ki, deli şimşekli paldır küldür bir yağmurun, İzmir'in üzerine yıkıldığı o kış gecesi, Zübeyde Hanım Caddesi'ndeki sakız biçimi evimizin üst salonunda, aileden birkaç kişinin huzurunda evlendik. Biket İlhan oldu. Bu evlilik yıllarca sürdü, onu hiç aldatmadım; ayrılışımızın nedeni ne geçimsizlikti, ne de kıskançlık; evlenmeden önceki kavlimizin aksine, yaşı ilerledikçe çocuk sahibi olmak istemeye başlamıştı; bense kırk yaşında iken yapmadığımı, elbette elli bilmem kaç yaşında yapmayı göze alamazdım: hani derler ya, dostça ayrıldık, arkadaşlığımız ve işbirliğimiz sürüyor.*”⁵²

“1973'te gazetecilikten ayrılarak Bilgi Yayınevi'nden gelen editörlük teklifini kabul eder ve Ankara'ya yerleşir. Kendisi, 1981 yılına kadar kaldığı Ankara'nın hayatında ciddi bir etki bırakmadığını söyler. Bunu şu cümlelerle dile getirir: ‘ (...) herhalde Ankara bir müsamere dekoruydu ve ben bu kente yanlışlıkla gitmiştim.’ Attila İlhan'ın romancı olarak mekân olgusunu biçimlendiren temel ifadelerinden birisidir bu. Çünkü romanlarında en çok yer kaplayan kent İstanbul'dur.”⁵³

“Bilgi Yayınevi'nde geçirdiği aşağı yukarı yedi yıllık zamanın ardından Yeni Ortam Gazetesi'nin genel yayın yönetmeni göreviyle 1980 yılının başlarında İstanbul'a gelir. Ancak kendisine sağlanan çalışma koşullarıyla kişiliği bağdaşmadığı için bu görevi kabul edememiştir.”⁵⁴

“Daha sonra Sanat Olayı'nda ‘yayın danışmanı’ olarak görev alan sanatçı, çeşitli Zamanlarda *Milliyet, Güneş, Meydan*, gibi gazetelerde gazetecilik yaşamına devam etmiş, 1996'dan ölümüne değin ise *Cumhuriyet Gazetesi'nde* yazmıştır.”⁵⁵

1. 1. 3. Vefatı ve Basındaki Akisleri

“*Attilâ İlhan* 11 Ekim 2005 tarihinde saat 22: 15 sularında Kanlıca'daki evinde geçirdiği bir kap krizi sonucu yaşama veda etmiştir. Seksen yıllık bir zamanı dopdolu

⁵² Ö. Civaroğlu, *a. g. e.*, s. 172-173.

⁵³ S. Özher, *a. g. e.*, s. 29.

⁵⁴ S. Özher, *a. g. e.*, s. 29.

⁵⁵ S. Özher, *a. g. e.*, s. 30.

geçiren sanatçı, büyük kalabalıkların eşliğinde 13 Ekim günü Kanal Türk, Atatürk Kültür Merkezi ve Teşvikiye Camii'nde yapılan törenlerle Âşîyan Mezarlığı'na defnedilmiştir."⁵⁶

Türk edebiyatına damga vurmuş sanatkârın ölümü, Türk basın dünyası ve Türk halkı tarafından büyük bir hüznle karşılanır. *Attilâ İlhan*'ın vefatından sonra basındaki havayı irdeleyen *Prof. Dr. İsmail Çetişli* şu tespite varır:

*"12- 18 Ekim 2005 tarihleri arasındaki bir haftada, ulusal gazetelerde Attilâ İlhan ile alakâlı 100 civarında yazı yayımlandı. Vakit'ten, Hürriyet'e, Yeniçağ'dan Radikal'e, Yeni Asya'dan Bugün'e kadar ki birçok gazetenin köşe yazarları (Arslan Bulut, Altemur Kılıç, Sevinç Çokum, Mehmet Niyazi, Ali Bulaç, Ergun Göze, Beşir Ayvazoğlu, Ömer Lütfi Mete, Sabahattin Emir, Hasan Celal Güzel, Namık Kemal Zeybek, Hilmi Yavuz, Taha Akyol, Fehmi Kuru, Engin Ardiç, Güner Cıvaroğlu, Derya Sazok, Merhmet Barlas, Şakir Süter, Hasan Pulur, Hasan Cemal, Doğan Hızlan, Cengiz Candar, Ahmet Hakan, Can DüNDAR, Altay Öymen, Zülfü Livaneli, Kürşat Bumin, Hadi Uluengin vb.) Attilâ İlhan'la ilgili duygu ve düşüncelerini dile getiren yazılar kaleme aldılar. Attilâ İlhan'ın vefatı sebebiyle yazılı ve görsel basının, köşe yazarlarının ve kamuoyunun gösterdiği olumlu tepki, hiç şüphesiz pek çok bakımdan önemli, anlamlı ve sevindiriciydi. Bunlardan birincisi Attilâ İlhan'la ilgiliydi ve onu bir şair, romancı, senarist, köşe yazarı ve aydın olarak geniş kitlelerle ne ölçüde diyalog kurabildiği, kendini kabul ettirebildiği ve sevdirebildiği idi. Zira şaire gösterilen, bırakın herhangi bir sanatkârı, sıradan insanların bile hayallerini süsleyen ve son yolculukta olsun tezahür etmesi beklenen büyük bir sevgi ve ilgi hâlesiydi."*⁵⁷

Türk edebiyat tarihinin tartışmasız en nitelikli şairlerinden biri olan *Attilâ İlhan*; denemeden romana, şiirden köşe yazılarına, senaryo yazılarından düşünce yazılarına, öyküden destana kadar edebiyatın pek çok türünde verdiği eserlerle edebiyat dünyamıza damga vurmuş, eserlerinde kullandığı simgeleri halk söyleyişleriyle harmanlamayı başarmış; bu sebeple de Türk halkının nazarında ölümünden sonra da kültürel bir lider arketipi olarak yaşamayı sürdürmüştür.

⁵⁶ S. Özher, *a. g. e.*, s. 30.

⁵⁷ İsmail Çetişli, *Attilâ İlhan'ın Vefatının Basındaki Akisleri, Attilâ İlhan Armağanı*, (Editör: Yakup Çelik), Ankara 2010, s. 479-489.

1.2. Sanatı

1.2.1. Şair Kimliğiyle Attilâ İlhan

Türk edebiyatının önde gelen şairlerinden *Attilâ İlhan*, modern Türk edebiyatının toplumcu gerçekçi kanalının başat uygulayıcılarından. *Nazım Hikmet'ten* sonra toplumcu gerçekçi sanat görüşüne uygun şiirler meydana getiren şairin, sosyal gerçekçi şiir görüşüne ulaşmasının arkasında birçok kuram mevcuttur.

Hegel'in idealist diyalektiğini, *Marx'ın* tarihsel diyalektiğiyle harmanlayarak diyalektik materyalizmi sanatının merkezine koyan *Attilâ İlhan'ın* sanat anlayışını etkileyen en önemli fikir adamı, Rus Marksistlerinden *Georgi Plehanov'dur*. Sanatkâr *Plehanov* estetiğini neden tercih ettiğini şu sözlerle ifade eder:

*“Biri öznel, biri nesnel, iki nedenden Plekhanov estetiğini seçiyorum; nesnel neden, 40’lar Türkiye’sinde benim de (tıpkı 20’ler Türkiye’sinde Nazım’ın olduğu gibi) ‘ sosyalizm’e, ‘ en çok insana, en büyük hürriyet’ şiarıyla gelişim; öznel nedense, aklımın yatmadığı bir şeye buyrukla muyrukla öyle kolay kolay baş eğmeyen yaradılışım!”*⁵⁸

Sanat anlayışının temelini, *Plehanov'un* toplumsal perspektifi estetik olarak algılayan estetik diyalektik kuramını koyan *Attilâ İlhan'a* göre sanat, iki boyutlu bir yaratım işlemidir. Sanatkâr *Gerçekçilik Savaşı* adlı eserinde bu konuyu şu şekilde ifade eder:

*“Sanatın, sanatçının tanımlanmasında, pek sevdiğim bir öge var ki, arkaya sakladım. Sanatçı anlatırken, konularını çift mercekli bir objektiften geçirir: merceğin biri onun dünyayı, öteki eşyayı görüş tarzıdır. İkisi de kişiliğindedir, kişiliğini meydana getirir. Konu, bir objektiften geçtikten sonra, belirli estetik biçimler içerisinde, yeniden yaratılmış olur. Burası çok önemli. Çünkü bu özellik, sıradan bir anlatıcıda, ya da gazete habercisinde bulunmaz. Onlar da anlatır, olup biteni aktarırlar, hatta ayrıntılarıyla aktarırlar; hiç şüphesiz, onların da bir tarzları vardır; ama, bir kere yaratıcı ve estetik değildir, ikincisi, adı üstünde ‘ sıradan ’dır.”*⁵⁹

Sanatçının fikir disiplini edinmesinin, sanatçı için gerekli hızı alacak bir platformu hazırladığını belirten sanatkâr, bu gerilip hız almaların sanat eseri vasfını

⁵⁸ Attilâ İlhan, *Gerçekçilik Savaşı*, İstanbul 2004, s. 10.

⁵⁹ A. İlhan, *a. g. e.*, s. 19-20.

kazanabilmesini estetik vasıflara bağlar. *Attilâ İlhan*'a göre estetik vasıflardan yoksun bir eser, bizi sanattan bilime çeker götürür. Bu yüzden sanatın toplumsal bir muhtevayla biçimlendiğini yadsımayan sanatkar, ısrarla estetik özelliklerin toplumsal koşulları biçimlendirdiğini iddia eder.⁶⁰

Plehanovcu boyutta sanatı; toplumsal ve estetik diyagramların sentezi biçiminde okuyan sanatkâra göre sanat salt bu diyagramlardan birine indirgenemez. Sanatını sadece toplumsal perspektifte eser veren sığ sanatkârlardan veyahut da sadece estetik hazlar peşinde koşan fildişi mahpuslarından soyutlayan sanatkar, sanat eserini daima iki boyutta okur.

*“Sanatçı bu içiçe sarınmış iki gerçeği yaşantısı sırasında image’lar halinde duyar, kavrar, yoğurur; günlük gerçeklerden aldığı öğeleri işledikten, günlük gerçekleri eserinde adeta yeniden yarattıktan sonra yine duyarlı bir ‘image’ lar zinciri halinde okuyucusuna aktarır. Şair tutumunu gerçek bir sanat görüşüne yasladımı, istese de istemese de, özün esere yansıtılması işi kafasını kurcalayacaktır. Özün, büyük ve küçük gerçekler olarak yansıtılması ise, ancak duyarlık ve ‘image’ lar yoluyla mümkündür. Şiirin ve genel olarak sanatın en ilksel belirtisi bir güzellik heyecanı değil midir? Heyecan bir duyarlılıktır. Ancak öze bağlı, sıhhatli bir şiir tutumu ‘image’lar yoluyla okuyucuyu uyarır, heyecanlandırır.”*⁶¹

Sanatının temeline *Marx*'in proletarya hâkimiyetine giden yolda kurguladığı tarihsel konjonktürden beslenme olgusunu oturtan *Attilâ İlhan*, bunu *Plehanovcu* bir image kuramıyla sentezleyerek Türk edebiyatındaki ve Türk şiirindeki müstesna yerini tarihsel derinlikle birlikte kazanır.

Türk şiirinin gelişimini dikkate aldığımızda, Türk şiirinin Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar farklı okyanuslardan beslenerek devam edegelen bir gelişim sürecinin içinde olduğu görülür. Tanzimat döneminde Batı akımlarının etkisiyle gelişen Türk şiiri, Milli edebiyat döneminde Batılı portresinden sıyrılmayı başarmış, daha *muhafazakar-milliyetçi* bir temele oturtulmuştur. Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'na geldiğimizde, Türk şiiri gelişim çizgisi içinde farklı şiir anlayışlarını içinde barındırır. Bir taraftan *Yahya Kemal*'le geleneğin sürdürülmesi için uğraşan muhafazakâr tabaka, diğer taraftan *Ahmet Haşim*'in başlattığı modern şiirin

⁶⁰ A. İlhan, *a. g. e.*, s. 62-63.

⁶¹ A. İlhan, *a. g. e.*, s. 176.

savunucuları ve *Ziya Gökalp*'in Türkçülük akımı merkeziyle uyguladığı *hececi-millî* şiirler bu dönemde Türk şiirinin genel karakteristiğini oluştururlar.

“1930’lu yıllara geldiğimizde ise; *Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı Tarancı* ve *Yedi Meşaleciler*’in varlığı hissedilir. Bu şairlerin tümü ferdin problemlerini ele alırlar ve hece veznini kullanırlar.”⁶²

“1940’lı yıllarında başında Türk şiiri, Garip hareketiyle köklü bir değişim yaşar. *Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat*’ın başlattığı bu hareket, dönemin diğer şairleri tarafından da benimsenir. Bu akım şiiri; imaj, ses, vezin, kafiye gibi unsurlardan kurtarma iddiasındadır.”⁶³

“*Attilâ İlhan*, 1940’lı yılların edebiyat ortamını tasvir ederken bu dönemde “ikisi iktidardan yana, ikisi de iktidara karşı” olmak üzere “dört ayrı grubun” un bulunduğunu söyler. İktidardan kastının İnönü (CHP) diktası olduğunu da belirten *Attilâ İlhan*, iktidardan yana olanların “ *birinci kademede Ataç, Sabahaddin Eyuboğlu, Yaşar Nabi aracılığıyla, Garip üçlüsü, Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet*’in tuttuklarını “ ifade eder. “ *İkinci kademede, Suud Kemal Yetkin*’in himayesinde görünen *Behçet Necatigil, Cahit Külebi, Oktay Abal, Salâh Birsnel, Fahir Onger, Naim Tiralı 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, Rifat Ilgaz, Sabri Soran vs. sayılabilir. Ben, Ahmet Arif, Arif Barikat (Damar), Şükran Kurdakul, bu takımın genç şair adamlarıydık...*”⁶⁴

Attilâ İlhan Türk şiirinin bu mecrasında, şiire *Nazım Hikmet* çizgisiyle birlikte giriş yapar. Şiirinin temeline geleneksel Türk şiirini oturtan sanatkâr, şiir anlayışını Batı felsefeye sentezlenmiş ulusal bir temel üzerinden kurgular. Türk şiirinin, geleneksel şiir anlayışımızı terk etmeden modernize olmasını, bir başka ifadeyle halk edebiyatımızı ve divan edebiyatımızı terk etmeden, o zeminden beslenerek Batılılaşmasını savunan *Attilâ İlhan*, ulusal bir şiir düşüncesinden hareket eder.

⁶² Yakup Çelik, *Şubat Yolcusu Attilâ İlhan’ın Şiiri*, Ankara 2007, s. 21.

⁶³ Y. Çelik, a. g. e. s. 21.

⁶⁴ Y. Çelik, a. g. e., s. 21-22.

“Şöyle kulak kabarttım, modern Türk şiirindeki geleneksel şiir rüzgârından söz ediyor; ben ki yarım yüzyıldır Türk şiirinin, Divan ve Halk şiiri ‘tabanına’ oturması zorunluluğunu söyleyip yaşıyorum, kulak vermezmiyim, sonuna kadar soluksuz dinledim.”⁶⁵

Şiir anlayışının oluşmasında halk edebiyatı ve divan edebiyatından yoğun şekilde beslenen sanatkâr, Halk şiirimizin genellikle eleştirel bir yöntemle değil, *duygusal-tutkusal* bir eğilimle değerlendirilmesinden oldukça şikâyetçidir. Sistemli bir yaklaşımdan azade ele alınan halk şiirimiz, *Attilâ İlhan*’ın nezdinde titizlikle ele alınması gereken önemli olgulardan birisidir. Sanatkâr halk şiirine yönelik bakış açısını şu şekilde ifade eder:

“Halk şiiri, halk kaynağından fışkıran şiirdir, öyle olunca elbet ekmek gibi öper başımıza koyarız. Bu şiirde Türk halkının yüzyıllardır söyleye söyleye bilemediği nice türkü sergileniyor. Türk dilinde en arı, en duru işleniş ondadır. En ummadığın ozanın en ummadığın şiirinde karşına iki dize çıkar ki, çarpılırsın.”⁶⁶

Aynı şekilde divan edebiyatının da önemini vurgulayan *İlhan*; *Nedim*’in, *Şeyh Galip*’in, *Naili*’nin Osmanlı kültürünü yansıtan önemli şairler olduğunu ve divan edebiyatımızın Türk şiiri için çok önemli bir zemin teşkil ettiğini hemen hemen her yazısında dillendirir.

“Yine aynı kaniya varıyorum: Nasıl sadece divan şiiri olduğu için bir gazel ya da kaside aşağılanamazsa, tıpkı onun gibi, sadece halk şiiri olduğu için herhangi bir koşma ya da varsağı yüceltilemez. Türk şiiri, her ikisini de kapsayan geçmişle, çağdaş ozanın gönlünce yararlanacağı engin bir hazinedir ama, toplumcu yaklaşım her ikisinin de çağlarının toplumsal koşulları içerisinde değerlendirmeyi gerektirdiği kadar, *duygusal* işlem bakımından bu değerlendirmede ikisine de eşit değer taşımayı öngörür.”⁶⁷

Sanatını, toplumsal bir perspektifin estetize edilmesinden hareketle *Plehanovcu* bir perspektifte kurgulayan sanatkâr, kendi şiir anlayışını *Mavi* dergisi etrafında kurduğu ulusal hareketle sistemleştirir. *Ahmet Oktay*, *Ferit Edgü*, *Özdemir Nutku*, *Yılmaz Gruda* gibi sanatkârların da dâhil olduğu *Mavi* hareketi içinde ulusal bir şiir

⁶⁵ Attilâ İlhan, *Hangi Edebiyat*, İstanbul 2015, s. 77.

⁶⁶ A. İlhan, *a. g. e.*, s. 165.

⁶⁷ A. İlhan, *a. g. e.*, s. 166.

anlayışının peşinde koşan *Maviciler*; *Garipçilerin* şiiri *vezinden-sesten* soyutlamalarına, İkinci Yenicilerin ise şiiri anlamsız söz yığınlarına dönüştürmelerine karşı çıkararak Türk şiirinin yapıyı-*ses-vezin-kafiye-* temel alarak toplumcu bir perspektifte ilerlemesi gerektiği üstünde dururlar.

“Söz açılmışken, şu gerçeği belirtmeden olmayacak: amacım, *Mavi*’de, *Plekhanov* estetiğine yaslanan, ulusal bileşimci bir sosyalist platform gerçekleştirmektir, bir bakıma çok önceleri İstanbul’da *Marmara Gazinosu*’nda bir gece yaptığımız toplantının amacını, *Mavi*’yle yapabilir miyim düşüncesiydi bu, ne var ki ‘*Maviciler*’ arasında sosyalizmle azbuçuk ilgisi olmuş, sorunlarını biraz olsun bilen iki kişi vardı: *Ahmet Oktay, Yılmaz Gruda!*”⁶⁸

Attilâ İlhan özellikle *Mavi* akımı çerçevesinde Türk şiirinin genel çerçevesine sistemli eleştiriler yöneltir. Yazara göre *Garip* şiiri, CHP diktasının resmi yayın organıdır. Sisteme angaje olmuş *Garip* şiirini; Türk şiirini *vezin*, *kafiye*, söz sanatları gibi estetik unsurlardan soyutlayarak sığ bir edebiyat meydana getirmekle suçlayan sanatkar, aynı şekilde İkinci Yeni şiirini de Demokrat Parti’nin sözcüsü olmakla eleştirir. Sanatkâra göre İkinci Yeni şiiri, Türk şiirini anlamsız söz oyunlarının, eğreti akımların merkezine oturtmuş, şiirin muhtevasını paramparça ederek onu Batı emperyalizminin maşası haline getirmiştir.

Bütün bu söylediklerimiz paralelinde sanatkârın şiire olan bakış açısı; Atatürkçü bir merkezde ulusal bir sosyalist ütopya içermekle beraber, sanat kabuğundan soyulmamış estetik bir yetkinliği de bünyesinde barındırır. Şiir anlayışının oluşmasında Osmanlı-Türk kültürünü harmanlayan sanatkârın şairlik yaşantısı; 1951-1954, 1954-1968 ve 1968 sonrası olmak üzere üç döneme ayrılabilir.

Şairlik hayatının ilk dönemini kapsayan 1941-1954 yılları, *Attilâ İlhan*’ın şiir hayatının ilk dönemini oluşturur. “Bu zaman dilimi, *Duvar*’ı oluşturan şiirlerin kaleme alınmaları ile *Sisler Bulvarı*’nın yayınlandığı, daha doğrusu sosyal realizm düşüncesinin ortaya konduğu dönemi kapsamaktadır. *Attilâ İlhan* bu dönemdeki şiirlerinde toplumsal mesajda heyecanı ön plana çıkaran bir şairdir. Yani estetik tavır heyecanla şekillenmiştir.”⁶⁹

⁶⁸ A. İlhan , a. g. e., s. 280.

⁶⁹ Y. Çelik, a. g. e., s. 661.

“*Attilâ İlhan* bu dönemde kaleme aldığı, özellikle halk edebiyatı etkisinin belirginleştiği şiirlerde, anlattığı konuya uygun bir anlatım tarzı seçer. Şiire konu seçtiği insanı; dili, zevkleri ve yaşama tarzları ile birlikte ele alır. Şiirde köy insanı ve köy hayatı anlatılıyorsa, o konuya özgü bölge ağzını kullanır.”⁷⁰

Bu dönemde, sanatkârın şiirlerinde toplumsal temalar çoğunluktadır. Barış, Anadolu’nun ihmal edilişi, işçi problemleri, insan sevgisi, estetik ben dairesiyle çevrilir. Yapı olarak ise halk edebiyatının nazım şekillerinden faydalanan sanatkâr, genellikle destan türüne uygun olarak uzun mısralar kullanır. Bu dönem şiirlerinde kafiye unsuru zayıf olmakla beraber, *Ben Sana Mecburum* eseriyle beraber zayıf olan yapı unsuru kaliteli bir estetik yeterliliğe dönüşür.⁷¹

1954-1968 yılları arasını kapsayan ikinci dönemde sanatkârın şiir anlayışı sağlam bir zemine oturur. “Sisler Bulvarı ile Yasak Sevişmek arası dönemde büyük şehir yaşantısı içerisinde ferdin aşkları, isyanları, toplumcu mücadeleden ve büyük şehir hayatının karanlık yaşayışından kaynaklanan gerilim aksettirilir. Bu dönemdeki şiirleri, daha doğrusu “*ben*”in ön planda olduğu şiirlerde, toplumcu gerçekçi düşünce, imajlar yumağı içerisinde, ferdin yaşadıklarının arkasında sezdirilir. Yani bu defa estetik süzgeç “*ben*” dir.”⁷²

Bu dönemde şiirlerinin genel muhtevası aşk teması etrafında şekillenir. İmkânsız aşkların dile getirildiği *Bela Çiçeği*, *Yasak Sevişmek* ve *Sisler Bulvarı* adlı şiirler döneme damgasını vurur. Yapısal özelliklere baktığımızda ise mısra sayısı genellikle 5-10 arasında değişir. Çoğu şiirleri fiillerle biter. *Yakup Çelik* bunu sinema ve *Apollinaire* etkisine bağlar. Yine ses unsuru bu dönemin şiirlerinde oldukça ön plandadır.⁷³

“1968 sonrasında *Attilâ İlhan* şiiri çeşitli yeniliklerle karşımıza çıkar. Artık duygu yoğunluğunun yerini sanat hünerleri, şairlik yetenekleri almaya başlamıştır. Bir tarafta hatıraları, geçmişte yaşanan tutuklanmaları, gerilimleri gözden geçirme böylece toplumsal problemleri sezdirme; bir tarafta insan hayatını ve tabiatı sorgulama, hayatın anlamını araştırma; bir tarafta cinselliği ‘*bireysel diyalektik*’in bir parçası addetme ve cinsel çelişkileri konu alma; nihayet tarihin yeniden yorumlanması demek olan tarihsel dönemlerin şiir sentezi içerisinde sunma gayreti vardır. Ayrıca gazeteciliğin verdiği

⁷⁰ Y. Çelik, *a. g. e.*, s. 662.

⁷¹ Y. Çelik, *a. g. e.*, s. 662- 663.

⁷² Y. Çelik, *a. g. e.*, s. 663.

⁷³ Y. Çelik, *a. g. e.*, s. 664.

tecrübeyle şiire, teleks haberlerinin farklı yapısını katmıştır. Bu dönem şiirlerinde de toplumcu gerçekçi anlayıştan hareket eden *Attilâ İlhan*, toplumcu düşüncüyü farklı estetik endişelerin arkasından aksettirmektedir.”⁷⁴

Sanatkârın bu döneme ait olan şiirlerinin muhteva yapısı bir hayli farklılık göstermektedir. Genelde gerilim temasının ağırlık kazandığı ve benin çelişkilerinin anlatıldığı *Bela Çiçeği*, *Böyle Bir Sevmek*, *Elde Var Hüzün*, *Yasak Sevişmek*, *Korkunun Krallığı* hep bu döneme ait şiirleridir. *Tutuklunun Günlüğünde* tabiatı ve zamanı yorumlamaya, insanın tabiat içerisindeki yerini araştırmaya başlayan şair, bireysel diyalektiğin parçası olan cinsellik temasını da bu dönemin şiirleri olan *Yağmur Kaçağı*, *Bela Çiçeği*, *Yasak Sevişmek* gibi şiir kitaplarında kurgular. Zaman zaman “sodomozist” imgelerle ele alınan cinsellik temi, *Jilet Yiyen Kız Ve Ayıp Resimler* şiirlerinde bütün çıplaklığı ile ortaya çıkmaktadır.⁷⁵

“Tarihsel dönemlerin yorumlanmasına yönelik şiirlerin ilkinin Gavurdağları’ndan Rivayet olarak kabul edebiliriz. Bu şiirde Anadolu’nun bir bölgesinde başlatılan bağımsızlık mücadelesinin, sunulan insan manzaraları ve gelenekler çevresinde gözler önüne serilmesi esastır. İkinci Dünya Savaşı destanı olma gayesiyle kaleme alınmış olan Şafak Vakti Dünya ve onun devamı olan Yeraltı Ordusu’nda da; duyular çevresinde, İkinci Dünya Savaşı’nın insanlarda meydana getirdiği tahribat sezdirilir. Ben Sana Mecburum’un Cehennem Dairesi bölümü ise, çağrışımlar vasıtasıyla tarihsel gezinti dikkat çeker. Yasak Sevişmek’in Şehnâz Faslı bölümündeki Eski Rumeli, Hasköy Bahriye Kahvesi, Bir Özge Muammer Bey serilerinde, Türk milletinin Balkan Savaşı yıllarından itibaren yaşadığı acılı dönem işlenmiştir. Yine Yasak Sevişmek’teki Ç Koçaklaması da, Türk tarihinin belirli dönemlerini, o dönemlere uygun nazım şekilleri içerisinde konu almaktadır. Bu tarz, tarihi, o dönemi hatırlatan bir dille, yeniden yorumlama hadisesidir.”⁷⁶

“*Attilâ İlhan* şiirinde 1968’den sonra estetik düşünceler ön plana çıkmaya başlar. Ben Sana Mecburum’un Cehennem Dairesi bölümüyle başlayan, divan şiiri kaynaklarından nazım şekli ve ses açısından yararlanma temayülü son şiir kitabına dek

⁷⁴ Y. Çelik, *a. g. e.*, s. 664- 665.

⁷⁵ Y. Çelik, *a. g. e.*, s. 664-665-666.

⁷⁶ Y. Çelik, *a. g. e.*, s. 666.

sürer. Divan şiirinden yararlanma veya divan şiirine ait özellikleri modern söyleşiyle birleştirme gayretleri, bilinçli olarak Yasak Sevişmek'ten itibaren karşımıza çıkar.”⁷⁷

Bu dönemde, divan edebiyatı kaynaklarından ciddi oranda beslenen İlhan, kesik mısralı şiir yapısını kullanarak *bend*, *gazel*, *kaside* gibi divan edebiyatına ait formları şiirlerinde sıkça işler.

Bütün bu söylediklerimizden hareketle *Attilâ İlhan*'ın şiir anlayışını özetlemek gerekirse, sanatkâr Türk şiirinin geleneksel yapısına yaslanmış, ulusal düşüncüyü modern şiir anlayışıyla harmanlamış ve bunların hepsini *Plehanov*'un toplumsal estetik kuramına uygun olarak ortaya koymuştur. Atatürkçü bir şiir anlayışına yaslanan toplumsal estetik; sanatkârın şiir dönemini, ilk dönemde salt toplumsal, ikinci dönemde toplum ben iç içe, üçüncü dönemde ise imajinal estetizmin kırıntılarında hissedilen toplumculuk olarak üçüzlü bir portreyle çevreler.

1. 2. 2. Romancı Kimliğiyle Attilâ İlhan

Attilâ İlhan, şiirleri kadar popüler olmamasına rağmen, roman türünde de önemli eserler vermiş bir sanatkârimızdır. Cumhuriyet Dönemi Türk romanında bir akım halinde yayılan sosyal gerçekçi roman anlayışından beslenen sanatkârın roman sosyolojisine olan bakışında birkaç sosyolojik kuram mevcuttur.

Şiir bölümünde bahsini ettiğimiz *Plehanov*'cu toplumsal estetik kuramını benimseyen *Attilâ İlhan*, tarihsel gerçeklerden beslenen image anlayışını romanlarında da kullanmayı sürdürür.

“ Neden ‘ Yeni Defter?’ Çünkü, Gerçekçilik Savaşı yine toplumculuk platformunda veriliyor ama, bu toplumculuk artık 40 yıllarının ‘inek toplumculuğu’ değil. ‘ Yeni’ bir defter açıyor, Plekhanov’un geliştirdiği image kuramına dayanarak, diyalektik bir estetiği Türkiye’ye özgü koşullar içinde araştırmaya başlıyorum. Bunun için ‘yeni’ bir defter açmak gerekmez mi?”⁷⁸

Plehanov'un toplumsal backgroundu estetik olarak algılayan kuramını Türk romanının merkezine toplumcu gerçekçi bir paralelde uygulayan *Attilâ İlhan*'a göre toplumsal gerçekçilik şöyle tanımlanmıştır:

⁷⁷Y. Çelik , a. g. e., s. 667.

⁷⁸A. İlhan , a. g. e., s. 281.

“En basit ve en genel şekliyle toplumsal gerçekçiliği *Son Havadis*’te tanımlamıştım. Olduğu gibi aktarıyorum: toplumsal gerçekçilik, ülkemizin ve ulusumuzun bütün sorunlarını, toplumsal ve tarihsel bir görüş açısından bilimsel olarak görüp, en uygun ve en yeni estetik biçimler içerisinde yansıtmaya çalışan, bir sanat yöntemidir.”⁷⁹

Sanatkâra göre toplumsal gerçekçilik, Türkiye’nin sorunlarından haberdar olan sanatkârın, bu sorunları eserlerinde estetik imajlar vasıtasıyla işlemesiyle vuku bulur.⁸⁰ Aynı zamanda *Plehanov*’cu estetiğe uygun olarak sanatkârın iç çatışmalarını ve karşıtlıklarını sentezleyerek romana yansıtması gerektiğini vurgulayan toplumsal gerçekçi görüş, *Hegel*’in ve *Marx*’ın diyalektiğinin iç içe geçmesiyle bilimsel bir portre de kazanır.

“Benim diyalektik yöntemi anlayışım ve uygulayışım, sanatçının estetik yaratış faaliyeti içinde kendi karşıtlarını çatıştırması ve bundan yeni yeni birleşimler çıkarması yönünde idi.”⁸¹

Hegel’in, karşıtlıkların çatışması (*tez-antitez*) vasıtasıyla temellendirdiği idealist diyalektik görüşü ve *Marx*’ın bu karşıtlıkların sentezini tarihsel kronolojiye oturtmasıyla güçlenen tarihsel materyalizm düşüncesi, *Attilâ İlhan*’ın roman anlayışının merkezini oluşturur. Sanatkârların eserlerindeki muhtevayı, kendi iç çatışmalarıyla karakterize ederek aktarması gerekliliğini vurgulayan diyalektik görüş, *Attilâ İlhan*’ın romanlarında ciddi derecede tarihsel bir panoroma çizer.

Attilâ İlhan’ın, toplumsal gerçekçi sanat görüşüyle temellenen roman kültürünü besleyen önemli faktörlerden birisinin de yetiştiği aile çevresi olduğu kolaylıkla söylenebilir. *Attilâ İlhan*’ın babası *Muhrrem Bedri Bey*’in *Nedim* tarzında şiirler yazıyor olması, İzmir’de çıkan *Hizmet Gazetesi*’nde yazılar yayınlaması ve ulema bir aileden gelmesi, annesi *Perihan Memnune Hanım*’ın roman okuma düşkünlüğü sanatçının doğduğu günden itibaren şiir, roman ve gazete ile çevrilmiş zengin bir kültür dairesinin içerisinde yetişmesine olanak sağlamıştır.⁸²

“Attilâ İlhan İzmir gibi Osmanlı’nın gelişmiş bir ticaret kentinde dünyaya gelmiş olmakla büyük bir kültür zenginliğini hazır bulmuş bir sanatçıdır. Babası Muharrem

⁷⁹ A. İlhan, *a. g. e.*, s. 140.

⁸⁰ A. İlhan, *a. g. e.*, s. 289.

⁸¹ A. İlhan, *a. g. e.*, s. 289.

⁸² S. Özher, *a. g. e.*, s. 32.

Bedri Bey'in klasik şiire düşkünlüğü, şiirler yazması; Hizmet Gazetesi'nin köşe yazarlarından ve mesul müdürü oluşu; annesi Perihan Memnune Hanım'ın iyi bir roman okuyucusu olması sebebiyle Attila İlhan gazete, roman ve şiirle çok küçük yaşta tanışma fırsatı bulmuştur. Ayrıca gazete ekleriyle eve giren çizgi romanlar ondaki okuma tutkusunu geliştirmiştir. Sanatçının çocukluğu göz önünde bulundurulduğunda romana başlamasında şunların etken olduğu görülmektedir.”⁸³

1- Zekiye Ninesi

2- Sinema tuktusu

3- Annesinin okuduğu romanlar.

“Attila İlhan'ın bütün sanatsal faaliyetlerinde en önemli şeyin ona geniş kültürel birikim kazandıran düzenli okumalar olduğunu belirtmekte fayda var. Çocukluğunda okuduğu Mektepli, Çocuk Sesi, Afacan, 1001 Roman Serisi, çocuk dergilerinden çıkan tefrika romanlar (Galiçyalı Koç Mustafa, Murat Reis'in Oğlu, Canlı İskelet) ortaokul ve lise yıllarında okuduğu Esat Mahmut, Muazzem Tahşin, Kerime Nadir, Suat Derviş, Peride Celal (özellikle Kızıl Vazo), Reşat Enis (özellikle Afrodit Buhurdanında Bir Kadın), Sadri Ertem (özellikle Bir Şehrin Ruhu), Mahmut Yesari, Aka Gündüz, Falih Rıfkı, Yakup Kadri, Halide Edip (Gül'ün Babası Kim? Gibi), Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar, Abdülhak Şinasi gibi Türk romancıları ile dünya klasiklerinden okuduğu Maksik Gorki, Anatole France, Zola, Dostoyevski gibi romancılar onun romancı kişiliğinin temellerini oluşturmuşlardır.”⁸⁴

“Romanlarında genelde politik ve tarihsel muhtevaları seçen sanatkar bunları estetik bir gözle irdeler. Türk siyasi tarihinin belki en muhtemal dönemi kabul edilebilecek 1908-1960 yıllarını romanlarına zaman aralığı seçen Attila İlhan, Osmanlı İmparatorluğunun yıkılışı ile yeni Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin yapılanma sürecinde yaşanan önemli olayları resmi tarihin dışına çıkararak yorumlamakla yakın tarihimize farklı bir bakış açısı getirmiştir. Sanatçı, toplumsal ve siyasi olayların şekillendirdiği insanın değişimini de roman kurgusuna yansıtmakla Türk toplum hayatına ayna tutmuştur.”⁸⁵

⁸³ S. Özher, *a. g. e.* s. 32.

⁸⁴ S. Özher, *a. g. e.*, s. 33.

⁸⁵ S. Özher, *a. g. e.*, s.17

“Romanlarında bireyi ve toplumu diyalektik bir süreç içerisinde ele alan Attila İlhan, yedi ciltlik ‘Aynanın İçindekiler’ roman dizisinde Türk aydın sınıfının içine düştüğü yabancılaşma sorunsalını 19. Yüzyıl Osmanlı ekonomi-siyaset ilişkileriyle bağlantılı olarak irdelemiş ve çözümü tam bağımsızlık-millî ekonomi-millî kültür üçgeninde bulmuştur. Sanatçı ‘Aynanın İçindekiler’ roman dizisinin çıkarımı olarak değerlendirebileceğimiz son romanı Gazi Paşa’da yarattığı ‘Gazi tipi’ ile de bu çözümü mitik bir kahramana dönüştürerek öne sürdüğü çözüme ilksel zamanların yaratıcı, yaşatıcı ve koruyucu gücünü eklemiştir.”⁸⁶

Attilâ İlhan’ın romanları üstüne kapsamlı bir çalışma yapan Dr. Sema Özher, sanatkârın roman hayatını Oluşum Dönemi ve Gelişim ve Olgunluk Dönemi olarak iki aşamada değerlendirmenin mümkün olduğunu söyler.⁸⁷

Oluşum dönemi olarak adlandırabileceğimiz ilk dönem, sanatkârın roman anlayışının oluşmasındaki çevresel faktörleri ihtiva eder. Aile çevresinin edebiyata düşkünlüğü, annesinin iyi bir roman okuyucusu olması, ortaokulda *Nazım Hikmet*’in eserleriyle tanışarak toplumcu gerçekçi sanat görüşünü benimsemesi, *Attilâ İlhan*’ın roman ufkunu genişletmiş ve sanatkârın romanlarında geniş yer edinen toplumcu gerçekçi sanat görüşünün oluşmasına doğrudan etki etmiştir.

“*Attilâ İlhan*, ilk yazdığı romanları yayınlanmamış ya da yırtmış olsa bile uzun bir hazırlık aşaması olarak değerlendireceğimiz bu sürede ‘kalem bilemiş’ (Seçilmiş Hikayeler Söyleşi, 1953:33); bu nedenle de yayınlanan ilk romanından son romanına kadar eserleri arasında çok büyük ihtilafa düşmemiştir.”⁸⁸

Sanatkârın roman hayatının ikinci evresine, yani gelişim ve olgunluk dönemine geldiğimizde *Attilâ İlhan*, gençlik yıllarında romana dair edindiği kültürel birikimi Paris ziyaretleriyle geliştirmiştir. Paris’te istediği kitaba kolayca ulaşma imkânı bulan sanatkâr, Marksist teoriyi daha detaylı öğrenmiş, Paris’te tanıştığı *Margot* ile olan arkadaşlığı romanlarında kullanacağı cinsellik teminin hazırlayıcısı olmuştur. Paris’te edindiği kültürel birikimin akabinde roman yazmaya hız veren *Attilâ İlhan*, diyalektik materyalizm düşüncesine uygun eserler üretmeye başlar. Türk toplumunun, Türk siyasi hayatının, 2. Meşrutiyet’ten 1960 askeri darbesine kadar yaşadığı çalkantıların

⁸⁶ S. Özher, *a. g. e.*, s. 18.

⁸⁷ Çalışmamızın sınırlarını aşmamak için bu bahsi uzun tutmayı gerekli görmedik. Ayrıntılı bilgi için bkz., S. Özher, *a. g. e.*

⁸⁸ S. Özher, *a. g. e.*, s. 34.

panoramasını eserlerinde trajik bir muhtevayla ortaya koyan sanatkâr, eserlerindeki muhteva örüntüsünü; Türk Aydın sınıfının problemleri, işçi problemleri, Türk burjuvazisinin oluşumu, ekonomik çalkantılar, Demokrat Parti iktidarı gibi konularda olmak üzere farklı mecralardan seçtiği kesitlerle genişletir.

Sonuç olarak toparlamak gerekirse *Attilâ İlhan*, toplumsal gerçekçi roman görüşüne uygun olarak Türk toplumunun *sosyo-politik* sorunlarını romanlarında başarıyla işlemiştir. Toplumsal sorunları işlerken estetik duyarlılıktan da ciddi oranda beslenen sanatkâr, yazdığı romanlarla Türk toplumunun sorunlarına ayna tutmuştur.

1. 3. Eserleri

Attilâ İlhan, modern Türk edebiyatının en üretken sanatkârlarından birisidir. Şiir ve roman haricinde, edebiyatın diğer türlerinde de nitelikli eserler üreten sanatkârın eserleri, analitik ve kronolojik bir perspektifte aşağıda tasnif edildiği gibidir.⁸⁹

1. 3. 1. Şiir Kitapları

Duvar (1948)

Sisler Bulvarı (1954)

Yağmur Kaçağı (1955)

Ben Sana Mecburum (1960)

Bela Çiçeği (1962)

Yasak Sevişmek (1968)

Tutuklunun Günlüğü (1973)

Böyle Bir Sevmek (1977)

Elde Var Hüzün (1982)

Korkunun Krallığı (1987)

Ayrılık Sevdaya Dahil (1993)

⁸⁹ Eserlerin kronolojik sırası, Dr. Sema Özher'in "Kaptanın Aynasından Yansıyanlar-Romancı Yönüyle Attilâ İlhan adlı eserinden alınmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz., S. Özher, *a. g. e.*, s. 48-49-50.

Kimi Sevsem Sensin (2002)

1. 3. 2. 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)

Hacı Hanım Vay (1984)

O Karanlıkta Biz (1988)

Allah'ın Süngüleri- Reis Paşa (2002)

Gazi Paşa (2006)

1. 3. 3. Deneme-Anı

Abbas Yolcu (1957)

Yanlış Kadınlar Yanlış Erkekler (1985)

1. 3. 4. 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)

1. 3. 5. Attila 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)

1. 3. 6. Cumhuriyet Söyleşileri

Bir Sap Kırmızı Karanfil (1988)

Ufkun Arkasını Görebilmek (1999)

Sultan Galiyef- Avrasya'da Dolaşan Hayalet (2000)

Dönek Bereketi (2002)

Yıldız Hilâl ve Kalpak (2004)

1. 3. 7. Öykü

Yengecin Kıskaçı (1999)

1. 3. 8. Çeviriler

Umut (Malraux) (1967)

Kanton'da İsyân (Malraux) (1967)

Çalardı Basel'in Çanları (1969)

1. 3. 9. Film-Dizi Senaryoları ve Televizyon Programları

Yalnızlar Rıhtımı (Sinema Senaryosu)

Sekiz Sütuna Manşet (Dizi Senaryosu)

Kartallar Yüksek Uçar (Dizi Senaryosu)

Yarın Artık Bugündür (Dizi Senaryosu)

Yıldızlar Gece Büyür (Dizi Senaryosu)

Tele Flaş (Dizi Senaryosu)

Baykuş (Dizi Senaryosu)

Çalar Saat (Televizyon Programı)

Attilâ İlhan'la Zamanın İçinde Yolculuk (Televizyon Programı)

İKİNCİ BÖLÜM

MİT VE MİT TEORİLERİNE GİRİŞ

2. 1. Mit Nedir? Mite Yönelik Bakış Açılarının Çok Merkezliliği

Mit nedir sorusuna verilecek cevap, kuşkusuz mitolojinin kaynaklandığı bağlam göz önüne alındığında son derece çetrefillidir. Mitolojinin temellendiği Antik Yunan panteonundan başlayarak insanlığın inançları vasıtasıyla ürettiği mitler, araştırmacıların farklı bakış açıları neticesinde oldukça farklı semantik boyutlara sahip olmuşlardır.

Eski Yunan’da, felsefenin ortaya çıkmasından önce, halkın bilimselliğini tatmin eden mit, inanılan fakat uydurma olmayan hikâye konumundadır. Bir başka ifadeyle Eski Yunan’da doğrudan bilincin kodladığı evren ve acun tasarımının içselleştirilmesi bağlamında okunan mit, Antik Yunan Felsefesinin vücut bulmasıyla birlikte eski önemini kaybetmiştir. *Sokrates ve Platon’un* rasyonalist felsefeleri neticesinde uydurma hikâye, afyon gibi tanımlamalara maruz kalan mit kavramı, Yakın Çağa kadar çeşitli rasyonalist kuramlar neticesinde zihinden ve bilinçten bağımsız olarak düşünülmüştür.

Yeni Çağ ve akabindeki Yakın Çağ döneminde, fenomenolojik ve idealist kuramlarla Altın Çağ’daki önemini- bilince kaynaklık eden gerçek fenomenler-tekrardan kazanan mitos, günümüzde birçok modern teorisyenin bakış açısıyla saygı duyulan, toplumun teşekkülünde ve çözümlenmesinde başat rol oynayan bir fenomen haline gelmiştir.

Şimdi, araştırmacıların mitosa yönelik bakış açılarını aktararak mitosun ne olduğu sorunsalını çözüme kavuşturalım.

Azra Erhat “Mitoloji Sözlüğü” adlı eserinde mitosun tanımlama problemini şu şekilde irdelemiştir:

“İlkin söz vardı, der Kitap. Bunu Platon duysa, söz mü, hangi söz, diye sorar. Çünkü eski Yunan dilinde söz kavramını vermek için bir değil, üç sözcük vardır: Biri “mythos”, öbürü “epos”, üçüncüsü “logos”. Mythos söylenen veya duyulan sözdür, masal, öykü, efsane anlamına gelir. Ama mythos’a pek güven olmaz, çünkü insanlar gördüklerini, duyduklarını anlatırken birçok yalanlarla süslerler. Bu yüzdendir ki Herodot gibi bir tarihçi mythos’a tarihi değeri olmayan güvenilir söz söyleti der, Platon gibi bir filozof da mythos’u gerçeklerle ilişkisiz, uydurma, boş ve gülünç bir masal diye

tanımlar. Epos daha değişik bir anlam taşır: Belli bir düzen ve ölçüye göre söylenen, okunan sözdür, epos insana tanrı armağanıdır, güzelim süslü sözleri bir araya getirerek büyüler dinleyicilerini bir ozan. Ozanın sözünü tanımlayan epos böylece şiir, destan, ezgi anlamına gelmiş ve o gün bugün epik ve epope diye Batılı dillerin hepsinde yerini almıştır. Mythos'la epos arasında ilkinden bir yakınlık vardır, mythos söylenen sözün, anlatılan öykünün içeriği ise, epos da onun doğal olarak aldığı ölçülü, süslü ve dengeli biçimidir. Epos ne kadar güzelse, mythos o kadar etkili olur, epos'la mythos'un bu başarılı evlenmesidir ki, ilkçağdan kalma efsanelerin ürün vere vere günümüze dek yaşamasını ve mythos kavramının çağlar ve uluslararası bir nitelik kazanarak ölmezliğe kavuşmasını sağlamıştır.

Ama bir de logos vardı. Onun sözcüğünü başta Heraklitos olmak üzere İonya düşünürleri eski deyişle "physiologoi", yani doğa bilginleri yapmıştır. Onlara göre logos gerçeğin insan sözüyle dile gelmesidir. Logos bir yasal düzeni yansıtır, insanın bedeninde ve ruhunda bir logos bulunduğu gibi, evrenin ve doğanın da logos'u vardır. Logos insanda düşünce, doğada kanundur, her yerde ve her şeyde vardır, ortaklaşa ve tanrısalıdır. Logos'u bulmak, sırlarını göz önüne sermek, insan sözüyle dile getirmek düşünürün asıl ödevidir. Logos kavramıyla açılan bu çığır dosdoğru bilime varmış, öyle ki logos-logia bugün herhangi bir araştırma dalında bilgini ve bilimi dile getirmek için kullanılan birer ek olmuştur."⁹⁰

Erhat'ın mite yönelik bakış açısını serdettiğimiz bu pasajda görüldüğü üzere mitos; uydurma hikâye, gerçekdışı-hayal, masal gibi anlamlarda kullanılmıştır. Logos'un doğrudan zıttı olarak düşünülen mitosa yönelik bu bakış açısında bilhassa Platon başrolde. Devlet adlı eserinde mitos baştan aşağı uydurma söz kalıpları olarak nitelendiren Platon, mitosla logos arasındaki keskin karşıtlığı antik çağdan itibaren vurgulayarak kırılması çok güç bir kabuk üretmiştir.

"Ama "mythologia" sözcüğünde mythos'la logos'un, karşıt bu iki kavramın birleştiğini görmüyor muyuz? Mythologia efsaneler bilimi anlamına gelmez mi? Hem gelir, hem de gelmez. Erken ilkçağda "mythologeîn" diye bir fiil vardır, masal anlatmak demektir, sözlü gelenekle dilden dile aktarılan efsanelerin ozanlarca sürdürülmesini de belirtir. Mythologia kavramı da aynı anlama gelir. Hem masal ve efsanelerin toplandığı kitap için, hem de ilkçağın sonlarında "mythographos", yani mythos yazarı denilen

⁹⁰ Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul 2015, s.5.

derleyicilerin yaptığı iş için kullanılır. Ama mythologia bugün taşıdığı geniş ve kapsayıcı anlama gelmemiştir ilkçağın hiçbir döneminde. Mythos, çok tanrılı bir dinin tanrıları üstüne anlatılan efsane, mythologia da bu efsanelerin bir araya geldiği kitap olduğuna göre, mythologia ilkçağın din kitabı olmak gerek, oysa değildir ve hiçbir zaman olmamıştır. Çünkü bu efsaneler inanç-tek tanrılı dinlerde söz konusu edilen inanç- düzeyine yükselmemiştir. Sözlü ya da yazılı yazın ve sanat kollarının hepsinde durmadan konu edinilip işlenen ve işlendikçe değişen mythos'lar ne kadar ozan, yazar, sanatçı varsa, o kadar biçim almış, bu nedenle hiçbir zaman belli bir dinin tek kitabı halinde toplanmamıştır.”⁹¹

Türk Dil Kurumu'nun sözlüğüne baktığımızda ise mitos-mit; “*Geleneksel olarak yayılan veya toplumun hayal gücü etkisiyle biçim değiştiren, tanrı, tanrıça, evrenin doğuşu ile ilgili hayalî, alegorik bir anlatımı olan halk hikâyesi*”⁹² olarak tanımlanır. Mite yönelik klasik bakış açısının etkisinin hissedildiği bu tanımlama Türk Dil Kurumu paralelinde Türk edebiyatında da kullanılan genel bir terminolojidir. (*Genelde Türk edebiyatında, özelden ise eski Türk edebiyatında usture, esatir, efsane şeklinde tanımlanan mit kavramı, günümüze değin klasik bakış açısının etkilerinden azade olamamıştır.*)

Mit kavramının tanımlanmasına yönelik; anlatılan hikâye, söz gibi koflaşmış tanımlamaları bünyesinde barındıran klasik bakış açısı, özellikle ilkel dönemde “*sosyolojik-antropolojik*” kuramlarla kronikleştirilir. İlkel bakış açısının önde gelen temsilcilerinden *Robert A. Segal* düşüncesinde mit; farklı anlamlara gelebilen, fakat temelinde tahkiye edilen bir tür olarak karşımıza çıkar. *Segal* miti şu şekilde tanımlar:

“*Başlangıç olarak, bana göre, mit bir hikâyedir. Onun bir hikâye oluşu aşikâr olabilir, nede olsa bize mitler sorulduğunda, çoğumuzun aklına ilk olarak Yunan ve Roma tanrılarının ve kahramanlarının hikâyeleri gelir. Yine de mit çok daha geniş bir anlamda, bir inanç ya da düşünce yapısı olarak da kendini gösterebilir*”⁹³

Robert A. Segal felsefesinde mit, hiçbir zaman ilkel anlamının dışına çıkmayı başaramamıştır. Araştırmacı nazarında anlatılan, sözel olarak nakledilen, hikâye edilen, masalsı bir anlam tabakasına sahip olan mitos, daha derin bir anlam ifade etse bile her

⁹¹ A. Erhat, *a. g. e.*, s.6.

⁹² *Türkçe sözlük*, Ankara 2009, s. 1403.

⁹³ Robert A. Segal, *Mit*, Ankara 2004, s.13.

zaman tahkiyeli tür olma özelliğini ana ekseninde kullanmış. *Segal* bunu şu şekilde ifade eder:

“ *E. B. Tylor’un bunu dolaylı olarak tartışmaya açtığı doğrudur; ancak bunu yaparken de yine hikâyelerden yola çıkar. Claude Levi- Strauss’un da hikâyenin ötesine geçerek mitin “ yapısı” üzerine eğildiği doğrudur; ama o da açıklamasında hikâyeye başvurur.*”⁹⁴

Segal’in mite yüklediği anlamın bir benzeri Hint mitolojisi üzerine araştırmalar yapan *Devdutt Pattanik*’den gelir. *Pattanik’e* göre mitoloji şu şekilde tanımlanır.

“*Mitoloji, miti ait olduğu yere oturabilmek için çok abartılı ve masalsıdır. Bakirelerin doğurmasının, uçan atların, yarılan denizlerin, konuşan yılanların, altı kafalı tanrıların, sekiz kollu ifritlerin nesnel mevcudiyetlerine kadim zaman insanların gerçekten inandıklarını varsaymak çağdaş bir kibirliliktir. Bu kadar bariz bir şekilde mantık dışı olan konular ve karakterlerin kutsallığı, bunların nesiller boyu kusursuz bir şekilde nakledilmesini sağlamaktadır aslında.*”⁹⁵

“*Antropolojinin kurucusu olarak nitelendirebileceğimiz Edward.B. Tylor’da* bilim ve mit arasındaki zıtlığın klasik bir savunucusuydu. *Tylor’a* göre, mit dinin, din ve bilim de felsefenin birer alt elamanıdır. Felsefeyi “ ilkel” ve “ modern” olarak ikiye ayırır. İlkel din, bir çeşit ilkel felsefedir. İlkel bilim diye bir şey yoktur. Öte yandan, modern felsefe, din ve bilimi bünyesinde barındırır. Bu ikisi arasında bilim önem bakımından öndedir ve ilkel dinin modern bir karşılığıdır.”⁹⁶

“*Tylor’un* mit ve bilim arasında ya da din ve bilim arasında kurduğu ilişki bunlardan sadece bir tanesiydi. Cambridge’e bağlı klasikçi ve öncü antropologlardan, İskoçya doğumlu J.G. Frazer (1854-1941) bu konuda ona en yakın olanlardan biriydi. *Tylor’da* olduğu gibi *Frazer’a* göre de mit, ilkel dinin bir parçasıdır; ilkel din, kendisi evrensel olan felsefenin bir parçasıdır; yine ilkel din; tamamen modern olan doğa biliminin eşdeğeridir. *Tylor’a* göre ilkel din ve bilim birbirini dışlar. İlkel din sahte, bilim hakikidir. Ancak *Tylor’da* mit de dâhil olmak üzere din, bilimsel kurama karşılık gelirken, *Frazer’da* bu, uygulamalı bilim ve teknoloji olarak karşılığını bulur.”⁹⁷

⁹⁴ R. A. Segal, *a. g. e.*, s. 14.

⁹⁵ Devdutt Pattanaik, *Hint Mitolojisine Giriş-Mit ve Mitya*, Ankara 2016, s. 17.

⁹⁶ R. A. Segal, *a. g. e.*, s. 27.

⁹⁷ R. A. Segal., *a. g. e.*, s. 39.

Mit ve bilimin zıtlığını ihtiva eden klasik bakış açısı, modern yaklaşımlar neticesinde kırılmıştır. Antropoloji- Sosyoloji ve Psikanalist ekolünün ürettiği yeni jenerasyonun aykırı dehaları, mitosun anlam katmalarını realitenin tam merkezine koyarlar.

Bu akımın öncülerinden Fransız antropolog *Jean Pierre Vernant*, mite yönelik bakış açısını aktarım kavramı üzerinden kurgular. *Vernant'ın* perspektifinde mitos, uydurma hikâyeler bağlamında değil, kuşaktan kuşağa aktarılan toplumsal gerçeklerin estetize edilmesi bağlamında okunmalıdır. Araştırmacı mitosunu şu şekilde tanımlar:

*“Mitin konumu çok farklıdır. Mit, çağların en eskisinden gelmiş, herhangi bir yazar anlatmadan önce de var olan bir anlatı biçiminde orta çıkar. Bu anlamda mitik anlatı bireysel yaratımla ya da yaratıcı düş gücüyle değil aktarımla, hafızayla oluşur. Aktarım ile hafıza arasında, ezberlemeye dayalı bu sıkı ilişki sayesinde mit şiire yaklaşır; belli ki şiir de kaynağında, ilk kez gün ışığına çıkarken mitik yaratım süreciyle sarmaş dolaş olmuştur.”*⁹⁸

Mite yönelik bakış açılarının, *ütöfik-mistik* sarmaldan *realist-metaforik* boyuta kaymasında, kuşkusuz ünlü din tarihçisi *Mircea Eliade'nin* araştırmalarının büyük etkisi olmuştur. Mit araştırmalarında miti yaşayan bir fenomen olarak algılayan *Eliade* mit kavramından, insan davranışları için model oluşturan, bu yolla yaşama anlam ve değer katan bütün olguları anlar. Ünlü Din Tarihçisi, miti uydurma veya gerçek olarak değil, kendi yapısı içinde anlamı olan sistemli bir bütünlük olarak ele alır. Ona göre mit şu şekilde tanımlanır:

“Mit kutsal bir öyküyü anlatır; en eski zamanda, “başlangıçtaki” masallara özgü zamanda olup bitmiş bir olayı anlatır. Bir başka deyişle mit, Doğaüstü Varlıklar'ın başarıları sayesinde, ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik yani Kozmos olsun, isterse onun yalnızca bir parçası (sözgelimi bir ada, bir bitkü türü, bir insan davranışı, bir kurum) olsun, bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini dile getirir. Demek ki mit, her zaman bir “ yaratılış'ın” öyküsüdür: Bir şeyin nasıl yaratıldığını, nasıl var olmaya başladığını anlatır. Mit ancak gerçekten olup bitmiş, tam anlamıyla ortaya çıkmış olan şeyden söz eder. Mitlerdeki kişiler Doğaüstü Varlıklar'dır. Özellikle “başlangıç”taki o eşsiz zamanda yaptıkları şeylerle tanımlanırlar. Demek ki mitler, onların yaratıcı etkinliğini ortaya koyan ve yaptıklarının kutsallığını (ya da yalnızca “

⁹⁸ Jean Pierre Vernant, *Evren, Tanrılar, İnsanlar, Vernant Yunan Mitlerini Anlatıyor*, İstanbul 2016, s. 13.

doğüstü olma özelliğini) gözler önüne serer. Sonuç olarak, mitler, kutsal (ya da doğüstü) olan şeyin, dünyaya çeşitli, kimi zamanda heyecan verici akınlarını betimlerler. İşte Dünya'yı gerçek anlamda kuran ve onu bugün içinde bulunduğu duruma getiren de kutsalın bu akınıdır. Dahası, insan bugünkü durumunu, ölümlü, cinsiyetli ve kültür sahibi bir varlık olma özelliğini Doğüstü Varlıklar'ın müdahalelerinden sonra edinmiştir.”⁹⁹

Eliade'nin mitin kökenine yönelik ortaya attığı kozmik-ontik anlam boyutu, mite yönelik ortaya konan klasik bakış açılarına da ciddi oranda eleştiri getirir. Miti kozmosun anlatımı olarak nitelendiren Eliade'ye göre, mitos daima olmuş şeylerden bahseder. Aynı zamanda insanlar için uyulması gereken örnek rol modeller oluşturur ve insan davranışlarını bir kalıba sokar.¹⁰⁰

Mitleri gerçek öyküler, dindışı öyküleri de yalancı öyküler olarak nitelendiren Eliade, gerçek öykülerin daima yaradılıştan bahsettiğini, kozmosun karakteri hakkında bilgiler ihtiva ettiğini belirtir:

“ Mit, arkaik insana, kendisini varoluşu bakımından oluşturmuş en eski “ öyküleri” öğretir, varoluşuyla ve Kozmos içindeki kendi öz varoluş biçimiyle ilgili her şey de onu doğrudan doğruya ilgilendirir.”¹⁰¹

Eliade ile hemen hemen aynı kanatta yer alan Polonyalı antropolog Bronislaw Malinowski, mit araştırmalarında son derece önemli bir konum işgal eder. “Yerliler üstüne yaptığı çalışmalarından çıkarımlarda bulunan Malinoswki'ye göre, ilkeller büyüünün bittiği yerde devreye miti sokarlar. Fakat buradaki amaç Frazer'in öne sürdüğü gibi dünyaya hükmetmek değil, tam tersine, doğal felaketler, hastalık, yaşlanma ve ölüm gibi, kontrol edilemeyen güçlerle yüzleşebilmektir. Bu felaketlerin kökleri, tıpkı dinde olduğu gibi, mitte de tanrıların ya da insanların geri dönüşü olmayan, ilksel nitelikteki hareketlerine dayandırılır. Tipik olarak kabul edilen bir mite göre, ilk insan olan mâhut iki kişi bir aptallık yapmıştır ve tedavisi olmayan yaşlılık da hayatımıza bu nedenle girmiştir.”¹⁰²

⁹⁹ M. Eliade, *a. g. e.*, s. 15.

¹⁰⁰ M. Eliade, *a. g. e.*, s. 12.

¹⁰¹ M. Eliade, *a. g. e.*, s. 21-22.

¹⁰² R. A. Segal, *a. g. e.*, s. 45.

Mite işlevsel olarak yaklaşan *Malinowski*'ye göre mit,¹⁰³ vahşilerin ihtiyaçlarını karşılayan, “karşılıklılık” ilkesi temelinde toplumsal ihtiyaçları tanzim eden pragmatik bir kavram olarak tanımlanmıştır.

Mite yönelik modern bakış açısını temsil eden önemli tarihçilerden *Jean Pierre Vernant*; miti doğrudan aklımızın, algımızın bir unsuru olarak tanımlar:

“İnsan aklına özgü bir başka tuhaflık da mantık çerçevesinde açıklayamadığımız fikirler ve deneyimler edinme becerisidir. Biz gözümüzün önünde durmayan ve nesnel varlığı olmayan bir şeyi düşünme olanağı sağlayan tahayyül gücüne sahibiz. Bu güçle dinleri ve mitolojiyi ürettik. Ama günümüzde mitlere dayalı düşünceye iyi gözle bakılmıyor; mit akıldışı ve zevke düşkünlük olarak kabul edilip göz ardı ediliyor. Ancak unutulmamalıdır ki bilim ve insanların yeni bilgilere ışık tutması ve etki gücümüzü sınırsız kulan teknolojiyi üretmesi de tahayyül yetisiyle ilişkilidir.”¹⁰⁴

Yapısalcı teoriyi bilim dünyasına kazandıran ünlü sosyolog *Cladue Levi Strauss*, mite yönelik tanımlamalarında merkeze yapı ve anlam kavramını koyar.

Batı perspektifinin Aryan ırkının üstün ırk olduğuna yönelik bilim dünyasına enjekte ettiği “supreme” teorisini ters-yüz eden *Strauss*, kültürün tek anlama-boyuta sahip olmadığını, bunun aksine her toplumun kendi kültür dairesinde bir anlam katmanı üreterek bu anlam katmanını yapısal ilişkiler içinde erittiğini ifade eder.¹⁰⁵

Miti ve mitosu yapı içerisinde sembolize edilen, gösteren ve gösterilen arasında ilişki bağlamında yapısal bir yöntemle ortaya çıkartma çabasında olan *Strauss* mitleri, insanlığı yarattığı evrensel ürünler olarak tanımlar:

“Yaban düşünce gayet sınırlı karakterler, metaforlar ve işaretler kullananmak suretiyle mitleri inşa ederken, Batı bilimi devamlı yeni soyutlamalar yoluyla yeni araçlar ve kavramlar yaratır. Fakat- bilim ve mit kesinlikle aynı şeyler olmasalar da- hem mitin hem de bilimin işleyişi aslında aynıdır. Her ikisi de göstergeler kullanır ve analogiler ile karşıtlıklar üzerinden işler. Aynı karşıtlıklar, kombinasyonlar ve ilişkiler farklı kültür yelpazesinde bulunabilir. Eğer bu ilişkiler, tarihte hiç intibati olmamış

¹⁰³ Bronislaw Malinowski, *Yabanıl Toplumda Suç Ve Gelenek*, İstanbul 2016, s. 31-33.

¹⁰⁴ Karen Armstrong, *Mitlerin Kısa Tarihi*, İstanbul 2014, s. 8.

¹⁰⁵ Claude Levi-Strauss, *Mit Ve Anlam*, İstanbul 2016, s. 9-10.

*toplumlar arasında da bulunabiliyorsa, antropologlar için bu bağlantılar “ insan düşüncesinin evrensel kategorisinin olduğunun işaretleridir.”*¹⁰⁶

“*Levi Strauss* için mitler, zıtlık, tersyüz etme simetri yerine geçme ve yer değiştirme ilişkilerine göre analiz edilebilen dönüşüm sistemleridir. Mitik düşünce daima bu karşıtlıkların farkındadır ve varoluş amacı da bu çelişkileri giderebilmeye yönelik bir mantıki model sunmaktır. Mantık yapıları olan mitler, doğa/ kültür, ölüm/ hayat, yer/gök gibi zıtlıklar üzerinden belli mesajları farklı şekilde dile getirirler. Bu nedenle dil ile mit arasındaki ilişki *Levi Strauss*’un yaban düşüncüyü ele alış tarzında merkezi bir yer tutar. Çünkü yaban zihnin işleyişi veya doğası, kendini dilinin yapısı kadar mitlerin yapısıyla da ifşa eder.”¹⁰⁷

Bize göre mit, hiçbir araştırmacının salt görüşüne indirgenemeyecek kadar eşsiz bir fenomendir. Evreni, doğayı algılayan zihnin tasarım dünyasının ürünü olmasıyla bir taraftan bilince konu olan mit, aynı zamanda insan zihnini aşması dolayısıyla, bir başka ifadeyle insanın doğadaki olağanüstü olayları imleme kapasitesi dolayısıyla doğrudan hikâyeye edilen masalsi bir özelliği bünyesinde barındırır. Dolayısıyla mit tanımlamalarında; *Frazer, Tylor* çizgisinin mite yüklediği, hikâyeye edilen söz, -uydurma-logos karşıtı gibi anlamlandırma süreçleri hiçbir şekilde gerçeği yansıtmamaktadır. Mit kavramının içini doldurmadan, mitin maiyetini bilmeden yapılan bu ilkel yorumlar, miti “*absorbe*” edememektedir. Yine aynı şekilde mitosunu sadece bilincin ürünü olarak gören, onun metaforik anlam tabakasını yok sayan yaklaşımlar da son derece yapay durmaktadır. Zira insanın ontolojik tabanında şeyleri imleme gücünün yattığı bilinen bir gerçektir ki bu imleme gücü insanın varoluşuyla birlikte süregelen bir edimdir.

Bu bağlamda, çalışmamızın başından itibaren aktara geldiğimiz mit tanımları paralelinde miti daha sağlıklı tanımlamak gerekirse mitos; insanın ontik varoluşuyla şekillenen, evrenin yaradılışını merkeze alarak insanın var olma sorununu kuramsallaştıran, insan zihninin fenomenler üstünden kurguladığı tasarım dünyasını şekillendiren, toplum içindeki kuralları belirli bir yapı içerisinde aktararak etiği ve kanunu tanzim eden bir tür olmakla doğrudan rasyonalist paralelde; insanın; doğaüstü fenomenleri kurgulamasında, açıklayamadığı olayları anlamlandırarak mistik-ütöpic fenomenleri “*supreme*” etmesinde, evrende oluşan kozmik olayların yarattığı insan üstü

¹⁰⁶ C.L. Strauss, *a. g. e.*, s. 18.

¹⁰⁷ C. L. Strauss, *a. g. e.*, s. 26.

varlıkları arketip olarak algılamasında, kronolojik olarak akan zamanı ters yüz ederek zamanı daireleştirircesinde doğrudan fenomenolojik perspektifte okunur.

2. 2. Mitin Tarihsel Gelişimi-Halkların Mitoslarından Kesitler (Sümer-Yunan-Hint-Türk-Musevi-Hristiyan Mitoslarına Genel Bir Bakış)

Mitos, şimdiye kadar sıkça vurguladığımız gibi, insanlığın var olmasıyla şekillenmiş, kültürel olarak aktarıla gelmiş bir fenomendir. İlkel insanın kavram olarak bilmediği fakat doğrudan deneyimlediği mitosa dair ilk bilgilerimiz modern araştırmalar neticesinde Sümerlilere kadar uzanmaktadır. Sümer mitolojisi üzerine araştırmalarda bulunan *Samuel Noah Kramer*, Sümer mitolojisinin gelişimiyle ilgili şu tespitlerde bulunur:

“Bugüne değin hâlâ tam olarak bilinmeyen Sümer mitolojisidir, yani yaklaşık olarak İÖ 3500’den 2000’lere, Dicle ile Fırat arasında yer alan Basra Körfezi’nin kuzeyine, bugünkü Bağdat’a kadar uzanan göreceli olarak küçük bir ülkede yerleşik olan Sümerlerin, tarihsel devirlerde Sami, Hint- Avrupa kökenli olmayan bir halkın kutsal öyküleri; bu ülkeyi bütün Yakın Doğu’nun uygarlık beşiği olarak adlandırmak yerinde olacaktır. Okur, örneğin, Hastings’in Encyclopedia of Religion and Ethics’ine bakacak ve kozmogoni ya da dünyanın yaratılışı mitleri üstüne uzun makaleleri inceleyecek olursa, kadim ve çağdaş, uygar ve ilkel halkların kozmogonik kavramlarının betimlendiği çok geniş ve göreceli olarak ayrıntılı bir liste bulur. Ama Sümer kozmogonisini boşuna arayacaktır. Aynı biçimde, Mythology of All the Races başlıklı derlemenin on üç bölümü dünyadaki en önemli mitolojilerin incelenmesine ayrılmıştır; buna karşın, burada da Sümer mitolojisinin izine rastlamak güçtür. Sümer mitolojisi adına ne biliyorsak, bunları, İÖ üçüncü bin yılın sonuna doğru Sümerleri ele geçirmiş ve Sümer öykülerini ve efsanelerini kendi mitlerinin gelişimi için kaynak ve çekirdek olarak kullanmış Babillilerin geniş oranda değiştirdiği, düzelttiği bir anlamda tahrip ettiği değişkelerinden elde ediyoruz.”¹⁰⁸

Sümer mitolojisinin kozmogonik tasarımında, evren yaratılmadan önce her yeri kapsayan ilksel bir su motifiyle karşı karşıyayız.

“Başlangıçta ilksel deniz vardı. Elimizdeki Sümer metinlerinde ilksel denizin kökeni ya da yaratılışı ile ilgili şimdiye değin keşfedilmiş bir şey yoktur ve Sümer

¹⁰⁸ Samuel Noah Kramer, *Sümer Mitolojisi*, İstanbul 2016, s.63-64.

bilgelerin ilksel denizi bir tür birincil neden ve ilk harekete geçirici olarak bakmaları, zaman ve mekânda bundan önce ne olduğunu kendilerine asla sormadıklarının göstergesidir.”¹⁰⁹

“İlksel deniz, gök ile yerin birliğinden oluşan kozmik dağı vücuda getirir. Tanrılar insan biçiminde kişileştirildiğinde, An (gök) eril, Ki (yer) dişildi. Onların birleşmesinden hava tanrısı Enlil doğdu. Hava tanrısı Enlil yerden göğü ayırdı ve babası An göğü alırken, Enlil annesi Ki’yi, yeri, aldı. Enlil ile annesi Ki’nin birleşmesi-tarihsel devirlerde Ninmah “ yüce kraliçe”, Ninhursag, “(kozmetik) dağın kraliçesi”, Nintu, “doğurgan kraliçe” gibi çeşitli adlar verilen kraliçeyle özdeşleştirilmiş olabilir- evrenin düzenini, insanın yaratılışını ve uygarlığın kuruluşunu başlattı.”¹¹⁰

Sümer mitolojisine yönelik edindiğimiz izlenimler hemen hemen her halkın mitolojisinde temel motif konumundadır. Evrenin başlangıcına dair tasarımlanan sonsuz su motifi, Yunan mitolojisinde *Khaos* olarak ortaya çıkarken Türk mitolojisinde bu motif, evreni çevreleyen sonsuz su -*deniz*- olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Sümer mitolojisinin yanında, Ortadoğu/ Mezopotamya halklarının mitolojileri de bugün geniş çaplı araştırmalar sayesinde günışığına çıkarılmıştır. Mısır mitolojisi, Babil Mitolojisi, Hitit Mitolojisi Dünyanın en eski mitolojileri olarak bilim dünyasının asli kaynağı sayılan Yunan/Roma mitolojilerinin kökenini oluştururlar.”¹¹¹

Ortadoğu/Mezopotamya kanalında ilerleyen Yunan/Roma mitolojisi ve Hint Mitolojisi, tarihsel gelişim içerisinde mitolojinin iki ana kaynağı durumundadır. Antik Yunan panteonunda tanrılar ve insanlar arasındaki diyalektik ilişki sonucunda ortaya çıkan Yunan mitolojisi, evrenin yaratılış hikâyesi ile başlar, tanrılar ve Titanlar arasındaki savaşla ilerler.

Yunan mitolojisinde, evren yaratılmadan önce geniş bir *boşluk-Khaos* hüküm sürmekteydi. Her tarafı kaplayan *Khaos'tan* meydana gelen *Gaia- Toprak, Khaos'tan* sonra doğarak bazı yönleriyle onun tam zıttı özellikler ihtiva eder. Yunanlıların evrensel ana olarak belledikleri *Gaia*; ormanları, dağları, yeraltı mağaralarını, deniz dalgalarını, gökyüzünü (*Uranos*) doğurur.

¹⁰⁹ S. N. Kramer , *a. g. e.*, s. 8.

¹¹⁰ S. N. Kramer , *a. g. e.*, s. 9.

¹¹¹ Ayrıntılı bilgi için bkz., *Samuel Henry Hooke*, Ortadoğu Mitolojisi, İstanbul 2015.

Khaos ile *Topraktan* sonra üçüncü olarak Yunanlılar'ın *Eros* dedikleri, daha sonra da “*Yaşlı Aşk*” adını verecekleri varlık doğar. Ardından *Gaia* (*Toprak*) ile *Uranos* (*Gök*) birleşerek altı erkek dev ile altı dişi dev meydana getirirler. Erkek devlerden ilkinin adı evreni çevreleyen *Okeanos*'dur.

Gaia ile *Uranos*'tan meydana gelen devlerin en gencinin adı *Kranos*'tur. *Kranos*'tan sonra tek gözlü canlılar olarak bilinen *Kykloplar- Tepegözler* doğar. Fakat burada dikkatimizi çeken bir nokta *Gaia* ile *Uranos*'un çocuklarının hepsinin *Gaia*'nın karnında sıkışıp kalmasıdır. Çünkü *Uranos* *Gaia*'ya baskı yapmakta ve çocuklar dışarı çıkamamaktadır. Bunun üzerine plan yapan *Kranos* ve *Gaia*, bir tırpan bulurlar ve *Uranos*'u öldürmek için hazırlanırlar. *Uranos* üstlerine kapandığında tırpanla babasının hayalarını kesen *Kranos*, Yunan mitolojisindeki evren tasarımı sonlandırmakta ve varoluşun mitik tabanını başlatmaktadır.

Evrenin yaratım işlemi tamamlandıktan sonra, *Gai* ile *Uranos*'un çocuklarından olan *Rheia* ile birleşen *Kranos*, ikinci tanrı kuşağı olarak bilinen sürecin başlamasına sebep olur. *Rheia* ile *Kranos*'un birleşmesinden doğan çocuklar; *Zeus*, *Poseidon* ve *Hades*'tir. *Uranos*'un *Kranos*'a, “*senin bana yaptıklarının aynısını sana çocukların yapacak*” demesi üzerine çocuklarına savaş açan *Kranos* ve ikinci tanrı kuşağı arasındaki mücadele bütün Yunan panteonunun temel karakteristiğidir.

Kozmolojik motiflerle başlayan Antik Yunan panteonu, belirli özelliklerin belirli tanrılara atfedilmesiyle Çok tanrılı bir motifi bünyesinde barındırır. Bunlardan bazıları; *Aphrodite* (*güzellik tanrıçası*), *Hades*(*yeraltı tanrısı*), *Poseidon* (*deniz tanrısı*), *Ares* (*savaş tanrısı*), *Hephaistos* (*demir tanrısı*), *Eris* (*kıskançlık tanrıçası*), *Athena* (*zeka, sanat, strateji tanrıçası*) vb. olarak ifade edilebilir.¹¹²

Roma mitolojisi de temelde Yunan mitolojisi üzerinden kurgulanmış bir inanç sistemini kapsar. Roma'nın kurucusu addedilen Etrüsklerin *Romus* ve *Romulus* mitolojisine dayanan Roma mitolojisi, Yunan mitolojisinin çekirdek özelliklerini bünyesinde barındırır. Tanrı özellikleri bile farklı isimler haricinde hemen hemen aynı konumdadır.

¹¹² Ayrıntılı bilgi için bkz., Robert Graves, *Yunan Mitleri, Tanrılar, Kahramanlar, Söylenceler*, İstanbul 2012.

Asya halklarının mitolojisinin önemli bir kısmını kuşkusuz Hint mitolojisi oluşturur. Hint halkının evren tasavvuruyla şekillenen Hint mitolojisi, kutsal kitapların da etkisiyle tıpkı Yunan mitolojisi gibi merkezinde üç tanrı olan geniş bir repertuarı içerir.

“Eski Hindu kâhinleri miti mitya olarak bilirdiler. Onlar mityayı sattan ayırırlardı. Mitya, ima çerçevesinde görünen hakikattir. Sat ise herhangi bir ima çerçevesinden bağımsız hakikat. Mitya gerçekliğin çarpıtılmış, sınırlı bir görüş açısını sunardı; sat ise her şeyin sınırsız, doğru görünüşünü. Mitya düzeltmelere açık bir hayaldir. Sat ise her açıdan mutlak ve mükemmel bir hakikat. Öte yandan sat sınırsız ve mükemmel de olsa bir sembole indirgenemez, bir kelimeyle sınırlandırılmaz. Aslen kelimeler ve semboller tamamlanmamış ve kusurludurlar. O yüzden sat iletişimden sıyrılmıştır. İletişim için insanın her ne kadar tamamlanmamış ve kusurlu da olsa kelimelere ve sembollere ihtiyacı vardır. Gene de yüz binlerce tamamlanmamış, hatalı sembol ve kelimeyle, satın nihayetsiz mükemmelliğini ve sınırsızlığını yakalamak ya da en azından dolaylı olarak belirtmek mümkün olmuştur. O yüzden Rîşiler için mityanın hayalleri, Satın hakikatine açılan zorunlu bir pencere olarak hizmet etmiştir.”¹¹³

Mitolojiyi hakikatin perdeli hali olarak düşünen Hintliler için Hint mitolojisinde kurgulanmış üç büyük tanrı vardır; *Brahma*, *Vişnu* ve *Şiva*.

“Hindular için Brahma dünyayı yaratan tanrıdır. Yarattığı dünya Brahmanda olarak bilinir. Bu dünya sadece, matematiksel prensiplerin hükmettiği nesnel dış dünya değildir. Aynı zamanda düşünce ve duyguların içsel, öznel dünyasıdır da. Veda yazmalarına göre tanrı bu dünyayı “yaratmaz”. Sadece tüm yaratılanların dünyayı fark etmesini sağlar. Bu farkındalık keşfe gider. Keşif, yaratmaktır.”¹¹⁴

“Brahma tarafından keşfedilen dünya tanrıçada cisimlenmiştir. Kimsenin görmediği zamanlarda bile tanrıça hep vardı. Brahma için tanrıça Şatarupa’dır, yani nihayetsiz biçimlere girendir. Şatarupa bilgi tanrıçası Saraswati’dir, çünkü Saraswati nihayetsiz biçimleriyle Brahma’nın “ Ben kimim?” sorusuna cevap olur. Bu soru yaratılışın itici gücüdür. tanrının gözlerini açarak tanrıçaya bakmasını sağlamıştır.”¹¹⁵

¹¹³ D. Pattanik, *a. g. e.*, s. 16.

¹¹⁴ D. Pattanik, *a. g. e.*, s. 21.

¹¹⁵ D. Pattanik, *a. g. e.*, s.21.

“Vişnu, dünyayı düzenleyen tanrıdır. Vişnu doğaya ahenk getirir, böylece Brahmanda'nın bütün değişimleri algılanabilir, dolayısıyla baş edilebilir bir hal alır. Ahenk beraberinde dalgaların yükselteleri ve alçaltılarını getirir. O yüzden Vişnu için tanrıçanın iki biçimi vardır: Çekici Lakşmi ile itici Alakşmi. Lakşmi doğanın bereketli ve kutlu dalgasıdır- gün, büyüyen ay, yükselen sular, bahar, yağmur ve hasat. Alakşmi doğanın kısır, kutlu olmayan düşüşüdür- gece, küçülen ay, çekilen sular, sıcak ve kuru yazlar, buz gibi soğuk kışlar.”¹¹⁶

“Vişnu kültürü kurabilmek için aynı zamanda doğayı evcilleştirir de. İnsanlar, hayatta kalma dürtülerinin ötesine bakarak yapabilmeye muktedir oldukları şeyleri kültür çerçevesinde araştırırlar. Zenginliği yayarak sanat yaratabilirler. Toplumlari, kurallar ve kaideler, roller ve sorumluluklar, hayata yön veren dönüm noktaları ve hiyerarşiyi yaratan standartlar ortaya çıkarır. Hiyerarşinin en tepesinde Lakşmi yani toplumun hayran olduğu her şey vardır. En altında da toplumun sakındığı her şey olan Alakşmi.”¹¹⁷

“Şiva dünyadan elini eteğini çekmiş çilekeş bir tanrı olarak hayal edilir. Saçları keçeleşmiş, bedeni külle sıvanmış Şiva kar kaplı bir dağ zirvesinde tamamen içe dönük, etrafındaki kâinatı umursamadan çıplak olarak oturur. Tenasül uzvunun kalkık fakat gözlerinin kapalı olması Şiva'nın dış dünyanın zevkleriyle değil ama içindeki ruhun sükünetiyle uyarıldığını gösterir.”¹¹⁸

“Mevsimler gelip geçer. Kùltürler yükselir, kaybolur. Değerler değişir. Standartlar değişir. Dünyevi doğrular koşullara bağlı, zaman, mekân ve insanların kanaatiyle bağıntılı gibidir. Şiva bu dünyevi doğrularla ilgilenmeyen bir tanrıdır. O *sati* yani sürekli, mutlak ve koşulsuz olan doğruyu arar. O yüzden dünyaya gözlerini kapar; hatıraların, arzuların, fikirlerin ve egonun bilincini kırıştırmasını reddeder. *Çittanın* arınması aydınlanmayı da beraberinde getirir. Aydınlanmayla *ananda*, yani huzurlu bir saadet gelir. Saadet içindeki Şiva ise tüm arzuları aşar. Duyu veya tepki için bir dürtüsü yoktur. Beden veya dünyaya bir ihtiyaç da bulunmaz. Hiçbir eylem, tepkisel eylem veya tepki de yoktur. Hiç *karma*, dolayısıyla *samsara* da yoktur. Dünya varlığını yitirir.

¹¹⁶ D. Pattanik, *a. g. e.*, s. 95.

¹¹⁷ D. Pattanik, *a. g. e.*, s. 96.

¹¹⁸ D. Pattanik, *a. g. e.*, s. 153.

Bütün var olan *atmadır*, yani müstakil bir tecrit içinde bulunan kırışmamış saf ruh. İşte bu yüzden Şiva dünyayı yok eden tanrı sayılır.”¹¹⁹

Hint panteonunda evren; yaratılış, tanzim etme ve yok olma üzerinden üç tanrıyla sembolize edilir. Evrenin yaratılışı *Brahma*, evrenin tanzimi *Vişnu*, evrenin yok edilişi ise *Şiva* tarafından temsil edilir. Bu tanrıların haricinde, insanlığın kültürel olarak anlam yüklediği birçok tanrı Hint mitolojisinde mevcuttur.

*“Vedalarda anlatılan tanrılar yeryüzünün üzerinde yaşırdı. Yerde duran ateş, Agni vardı. Yer ile gök arasında uzanan yel, Vayu vardı. Göklere hüküm süren, şimşekleriyle muson bulutlarına saldırıp yağmur getiren İndra vardı. Sonra on iki güneş burcu ile yirmi yedi ay burcu boyunca hareketleri büyük ilgi uyandıran güneş Surya, ay Çandra ile yedi göksel cisim ya da başka bir deyişle Groha geliyordu. Bunlar sadece mevsimlerin değişimini belirtmekle kalmıyor aynı zamanda insanların kaderlerini planlıyorlardı. Jyotişa- şaştra, yani astrolojinin çıkışı da Vedalar zamanında olmuştur. Astroloji insanların elverişli zamanları, elverişsiz zamanlardan ayırabilmelerini olanaklı kılmıştı.”*¹²⁰

Mitoloji tarihinde, Hint mitolojisi gibi Asya ile Avrupa arasında köprü konumunda bulunan Türk mitolojisi, burada bahsetmeden geçemeyeceğimiz kadar önemli bir duraktır.

“Türk mitolojisi, Türk sanatında olduğu gibi Orta ve İç Asya’da paleolitik devirden beri gelişip bozkır kültüründe yeniden biçimlenen ve proto- Türklerce (kendi katkılarıyla beraber) farklı bir bütün haline getirilerek yeniden ortaya çıkan bir oluşum sürecine sahiptir.”¹²¹

Tarihi gelişimi içinde Hunlardan Köktürlere, Köktürklerden Uygurlara oradan da değişik Türk coğrafyalarının kollarına (*Kırgız- Türkmen- Karakalpak- Azeri- Başkurt- Yakut- Altay vb.*) ayrılarak devam eden Türk mitolojisi, alışlageldik bir kozmogoni miti ile başlar. Altay Türklerine ait olan yaratılış mitleri, *Vertbiskiy’in* ve *Radlof’un* derlediği metinlerden müteşekkildir.

¹¹⁹ D. Pattanik, a. g. e., s. 153.

¹²⁰ D. Pattanik, a. g. e., s. 31-32.

¹²¹ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, İstanbul 2011, s. 13.

Verbitskiy'in derlediği metinde, Dünya yaratılmadan önce her taraf denizlerle kaplıdır. Tanrı *Ülgen* ise havada tek başına uçmaktadır. Ülgen gaipten gelen bir sesin ona “*Tut önündeki şeyi, hemen yakala!*” demesiyle gördüğü taşı hemen yakalar ve üstüne biner. Daha sonra evrenin yaratılışı ile uğraşan tanrı, *Ak Ene'nin* yardımıyla önce yeri, ardından da göğü yaratır. Daha sonra Dünya'nın sağlam bir zeminde durması için balıklar yaratan *Ülgen*, Dünya'nın tam ortasında duran balığın başını kuzeye doğru çevirerek Dünya'nın eksenini Kutup Yıldızıyla senkronize eder. Altı günde Dünya'yı yarattıktan sonra yedinci gün *Altın Dağa* çekilerek uyumaya başlayan *Ülgen*, kilden insanoğlunu yaratır. Yarattığı ilk insan, Türk mitolojisinin şeytani karakteri *Erlık'tir*.

Radlof'un derlediği metinde de evren yaratılmadan önce sularla kaplıdır. Fakat burada son derece önemli bir fark mevcuttur. *Verbitskiy'in* derlediği metinde, insanı tanrı *Ülgen* bizzat yaratmıştır. Fakat *Radlof'un* derlediği metinde insan yaratılmış olarak mevcuttur. Bu metinde daha çok insan (*Erlık*) ile tanrı *Ülgen* arasında bitmek bilmeyen toprak mücadelelerine (!) şahit olmaktadır.

Radlof'un derlediği metnin mitoloji tarihi açısından en önemli yanı, tanrının yarattığı ağacın yasak meyvesinden yiyen *Törüngei* ve *Eci'nin* trajedisidir. Tanrının yasakladığı meyveyi *Erlık'in* hilelerine kanarak yiyen *Eji* ve *Törüngei*, tanrı tarafından cezalandırılır. *Kur'an* daki “yasak meyva” temasını temsil eden bu mitik unsur, Cennetten Kovulma hadisesinin de temel motifidir. Bilindiği gibi, tanrının yasakladığı meyveden yiyen kadının doğum sancıları çekmesinin bu olayla vuku bulduğu dünya mitolojilerinde son derece yaygın bir temadır.

Türk mitolojisinin temelinde yer alan yaratılış mitleri, evren tasarımının üçlü bir perspektifle algılandığını gözler önüne serer. Türklerin evren tasarımında kurguladığı *Yer*, *Gök* ve *Yeraltı* katmanları birbiriyle diyalektik konumda yer alırlar. Her katmanın kendine ait bir koruyucu ruhu vardır. Türk mitolojisinde “*İye*” olarak adlandırılacak koruyucu ruhlar, zamanla Dünya'yı yaratan tanrı *Ülgen'den* farklı birçok tanrının doğmasına sebebiyet vermiştir. Bunları özetlemek gerekirse gök tanrıları grubuna giren tanrı *Ülgen*, *Suyla*, *Karlık*, *Utkucu*, yer tanrıları; *Yo Kan*, *Talay Kan Umay*, *Ak Ene*, yeraltında ise *Erlık* olarak özetlenebilir.

Türk mitolojisini tanrılar panteonuna çeviren en önemli özellik, halkın evrendeki nesnelere tümüne kutsallık atfetmesidir. *Yer/Sub* ve gök ruhları paralelinde gelişen

tanrılar panteonunda, Dünya'nın merkezini sembolize eden *Hayat Ağacı- Axis Mundi*, *kutsal su*, *ateş*, *demir* gibi unsurların mutlaka iyisi olduğuna inanılır.

Yaratılış mitlerinden sonra şüphesiz Türk mitolojisinin en önemli kaynağı *Oğuz Kağan* destanıdır. *Oğuz Kağan*'ın doğumundan yaşlılığına kadar geçen sürede yaptığı kahramanlıkları anlatan destan, birçok mitolojik motifi bünyesinde barındırır. Bu sebeple *Oğuz Kağan* destanı Türk mitolojisinin karakteristiği hakkında çok değerli bilgiler ihtiva etmektedir.

Bunlardan birincisi, Türk mitolojisindeki Gök Tanrı tasavvurudur. Destanın girişinde “*gömgök- gök mavisiydi bu oğlanın yüz rengi*”¹²² şeklinde ifadesini bulan Gök Tanrı Tasavvuru, Türklerin tarih sahnesine çıktıklarından bu yana ürettikleri mitolojik figürlerin en önemlisidir.

Göğün yüceliğinden, sonsuzluğundan etkilenen Türkler, tanrı *Ülgen*'i sonsuz-kutsal gökle ilişkilendirmiştir. Daima yukarılarda, sonsuz gökte oturduğuna inanılan *Ülgen*'in yeryüzündeki temsilcisi olduğu düşünülen *kahraman/ Oğuz* da gök sıfatıyla yüceltilmiştir/kutsallaştırılmıştır. Hakanın devlet yönetimindeki salahiyyetinin, kudretinin, doğrudan tanrı *Ülgen*'in yansıması olduğu düşünülmüştür.

Yine aynı destanda karşımıza çıkan önemli mitik motiflerden birisi, *Oğuz Kağan*'ın çocuklarının doğum hadisesidir. Önce, gökten gelen ışıktan ortaya çıkan göğün kızıyla birleşerek çocuk sahibi olan *Oğuz*, daha sonrada ağaç kovuğundan çıkan yerin kızıyla birleşerek çocuk sahibi olur.

Oğuz Kağan destanında görüldüğü üzere Türk mitolojisinin önemli motiflerinden birisi ağaç gibi doğada bulunan bazı unsurları kutsallaştırmak, onlara tanrısallık/üreticilik atfetmektir. Dünya'nın yaradılışında, evrenin göğe kozmik ağaç vasıtasıyla bağlı olduğu Türk mitolojisinde sık sık yinelenir. Bu ağaca *Hayat Ağacı- Göğün Direği* gibi isimler verilerek kutsallık atfedilir. *Mircea Eliade*'nin merkez simgeçiliğinde önemli yer tutan merkezi mitolojik motifler, Türk mitolojisinde *ağaç*, *kozmetik dağ* gibi unsurlarla vücut bulur.

¹²² Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi*, Ankara 2014, cilt 1, s.131.

Oğuz Kağan Destanı haricinde *Uygur Türeyiş-Göç destanları*, *Manas Destanı*, *Alpamiş Destanı*, *Kırk Kız Destanı* vb. birçok destan Türk mitolojisi yönünden zengin motifler içermektedir.¹²³

Mitos ilkel çağlarda, insanlığın evreni ve kâinatı algılayışının en saf hali olarak tezahür etmiştir. Antik çağlarda hiçbir şekilde dış etkenlere maruz kalmayan mitos, zamanla mit/bilim karşıtlığının bir ürünü olarak Rasyonalist filozofların saldırısına uğrar. Aklın karşısında konumlandırılmaya başlanan mitos, kültürel kodlarını ancak çeşitli kutsal kitapların alt metinlerinde koruyabilmiştir. Bu yüzden *Yahudi/ İbrani dini* ve *Hrisityan dini* bir hayli fazla mitolojik öge içermesi nedeniyle titizlikle incelenmesi gereken alanlardır.¹²⁴

“İsrail yazını ele alırken, ayaklarımız, buraya dek incelediğimiz eski çağ malzemesinde olduğundan çok daha sağlam biçimde yere basar durumdadır. Sümer dili, çeviriciler için hâlâ çözülmesi kolay olmayan sorunlar çıkarmaktaydı; öte yandan, Ugarit tabletlerinin, kırık dökük durumları kadar, sesli harfleri gösteren işaretler konmaksızın yazılmış olmaları, içlerinde bulunan mitosların ve efsanelerin tam olarak anlaşılabilmesinin önüne aşılması güç engeller koymaktaydı. Buna karşılık İsrail yazını (literatürü) yaklaşık bin yıllık bir süreyi kapsayarak, günümüze hatırı sayılır derecede iyi korunmuş bir biçimde gelebilmiştir; öyle ki, hiç değilse metnin kendi anlamı, genellikle büyük çeviri sorunları çıkarmayan bir niteliktedir. Bununla birlikte, “Eski Ahit” son derece bol mitolojik malzeme içerdiğinden, İbrani mitolojisinin incelenmesinde, İsrail oğullarının çevresindeki halkların mitolojilerinde karşılaşılmayan sorunlar çıkarır.”¹²⁵

“Tekvin” kitabının ilk iki bölümüne, İsrail dininin gelişmesinin iki farklı aşamasını temsil eden iki (farklı) Yaratılış öyküsü konmuş bulunmaktadır. Bunlardan birincisi Bölüm 1:1- Bölüm 2:4a içinde; ikincisi, Bölüm 2:4b-25’tedir. Birincisinin, yazıcılarının Sürgün’den sonraki derleme etkinliklerinin ürünü olduğu noktasında bilginler arasında genel bir uzlaşmaya varılmış bulunurken; ikincisi, İsrail tarihinin çok daha önceki bir dönemine, olasılıkla monarşinin başlarına konulmaktadır. Bu ikincisi,

¹²³ Ayrıntılı bilgi için bkz., Bahaeddin Ögel, *a. g. e.*

¹²⁴ Yahudi/Hristiyan mitoslarıyla ilgili ayrıntılı bilgi vermeyeceğiz. Bu konuda daha geniş malumat bulmak isteyenlere şu kitabı salık veririz. Samuel Henry Hooke, *Ortadoğu Mitolojisi*, İstanbul 2015.

¹²⁵ S. H. Hooke, *a. g. e.*, s. 141.

birden çok kişi tarafından derlendiği yolunda bazı belirtiler göstermekle birlikte, bugün elimizde bulunan biçimi, tek bir kafanın ürünü olduğu izlenimi vermektedir”¹²⁶

Her iki yaratılış hikâyesinde bazı temel farklılıklar mevcuttur. Bunları ifade etmek gerekirse; ilkinde evren tamamen sularla kaplıyken ikincisinde susuz boş toprak mevcuttur, ikinci hikâyede ilk yaratılan insanken, ilk hikâyede ilk yaratılan ışıktır ve insan ancak sonlara doğru yaratılır vb. olarak özetlenebilir.

“Eski Ahit’te yaratılış hikâyesi haricinde diğer birçok mitolojik motifte mevcuttur. Bunları analitik olarak özetlemek gerekirse; evrenin yaradılışı, insanın düşüşü ve bunun sonuçları, Mısır’dan çıkış ve Tanrı’nın Sina’da insana görünüşü, İlyâ’nın İsrail Monarşisinin donuk tarihine saldıran meydan okuması ve son olarak, mitosun Yahudi yazarlarınca Tanrı’nın dünya tarihinin yumağını nasıl saracağını anlatmakta kullanılışı gibi ifade edilebilir.”¹²⁷

“Eski Ahit”te mitolojik öğelerin çevresinde öbekleştikleri ilk odak noktasını, tanrısal Yaratılış eyleminin, şeylerin başlangıcının oluşturması gibi, “Yeni Ahit” te de, ilk odak noktası “yeni yaratış”ın başlangıcı, Enkarnasyon gizemidir.”¹²⁸

“İsa’nın doğuşu ve çocukluğu, kanonik dört İncilden yalnızca ikisinde, Matta’da ve Luka’da anlatılmaktadır. Anlatımları arasında büyük farklılıklar vardır. Luka, İnci’ine giriş satırlarında, söz konusu bilgileri “başından beri görgü tanığı” olmuş kimselerden sağladığını ileri sürer ve anlatımı, Matta’da verilen anlatımdan çok daha az mitolojik renk taşır; bununla birlikte, Luka’da melek Cebrail’in Tapınak’ta Vaftizci Yahya’nın doğuşunu bildirmek üzere Zekeriya’ya görünüşü öyküsü ve Cebrail’in Mesih’in doğuşunu bildirmek üzere Meryem’e daha sonraki görünüşü; bu meleğin çobanlara aynı doğumu bildirişi ve bunu izleyen bir olayla, göksel varlıklar ordusunun “en yücelerdeki Tanrı’ya görkem” sözlerini okuyuşu, tarihsel karakterde olmaktan çok mitolojik nitelik taşıyan anlatılardır. Burada, Luka’nın anlatımının, “Eski Ahit” te karşılaşılan, akılda kalacak doğum öykülerinin rengini alma gibi belirgin bir eğilim gösterdiği de gözden kaçmayacaktır. Gerçekten, çocuk doğurma yaşını çoktan geçmiş olmasına karşın, Sara’ya İshak’ı doğuracağını bildirilmesi öyküsü ile (İsa’nın Luka’daki doğuş öyküsü arasında) koşutluklar vardır; aynı zamanda haberci bir meleğin

¹²⁶ S. H. Hooke, *a. g. e.*, s. 144.

¹²⁷ S. H. Hooke, *a. g. e.*, s.227-228.

¹²⁸ S. H. Hooke, *a. g. e.*, s. 228.

Manoah'a ve karısına kahraman Samson'un doğacağını bildirmesi, çocuğun doğuştan Nezir olacağını söylemesi ve Manoah'a adının sır olduğunu söyledikten sonra, sunaktan çıkan bir ateş alevi içinde göğe yükselmesi gibi koşutluklar da bulunmaktadır. Lukacı anlatıma göre İsa'nın ana babası, onu, doğuşundan sekiz gün sonra sünnet edilmek üzere getirirler, törenin nerede yapıldığı söylenmez. Sonra, bir erkek çocuk doğuran kadının murdarlıktan ritüel arınma (lohusalık) zamanı (Türkçe çeviride "taharet günleri") olan otuz altı gün geçtikten sonra, ana baba Meryem'in arındırılması ve İsa'yı, şeriat uyarınca, ilk doğan çocuk olarak Tapınak'a sunmak üzere Yerusulim'e giderler. Sonra Nasıra'ya dönerler."¹²⁹

"Her şeyden önce kanonik İncillerin dolaşımında olduğu zamanda, İsa'nın Tanrıoğlu olduğu, hiçbir günahının bulunmadığı uzantısıyla birlikte, tam anlamıyla benimsenmiş bulunuyordu. Teolojik bakımdan, İsa'nın günahsızlığının, bir insan babanın karışması olmaksızın Kutsal Ruh'un bir işlemi yoluyla rahme düşmesiyle sağlandığı düşünüldü; ki bu durumda Adem'in günahı İsa'ya bulaşmamış oluyordu. Bu teolojik kanıt, daha sonra Tanrı'nın (İsa'nın) annesi olarak Meryem'in doğuşuna da uygulandı ve " Kutsal Bakire Meryem'in Lekesiz Gebe Kalışı" inancı ortaçağ boyunca sürüp, 1854'te *Ineffabilis Deus* adlı bir Papalık Belleteni ile, bir iman maddesi olarak yerleşene dek geliştirildi. Meryem'in annesinin de bir insan olduğu göz önüne alındığında (Meryem'e Adem'in ve Havva'nın günahlarının bulaşmaması için) bu işlemin (lekesiz gebe kalma işleminin) ad infidum (sonsuza dek) sürdürülmesinin gerekeceğinin gözden kaçmış olduğu anlaşılacaktır."¹³⁰

"Mitolojik öğelerin çevresinde toplandığı anlaşılın ikinci odak noktası, İsa'nın tarih sahnesinden ayrılış anıdır. Apokrif İnciller, doğuş öykülerinde mitolojik malzemenin kullanılma eğiliminin abartılmış örneklerini verir, aynı biçimde, apokrif İncillerinde örneğin Petrus'un apokrif sayılan İncilinde olduğu gibi, İsa'nın dirilişi öyküleri, kanonik İncillerde bile bir ölçüde görülen mitos öğesini, abartma eğilimi gösterirler."¹³¹

"İlgilendiğimiz mitos öğeleriyle daha çok, Matta İncilinde karşılaşırız. Sinoptik İncillerin hepsinde ortak olan bir ayrıntının bulunduğunu, bunun İsa'nın öldüğü anda Tapınak'ın örtüsünün, doğaüstü bir güç tarafından, baştan aşağı yırtılması olduğunu

¹²⁹ S. H. Hooke, *a. g. e.*, s. 229-230.

¹³⁰ S. H. Hooke, *a. g. e.*, s. 235-236.

¹³¹ S. H. Hooke, *a. g. e.*, s. 237.

görürüz. Bu olay hakkında, çok ünlü bir “ Yeni Ahit” bilgini olan C. H. Dodd, “Örtünün yırtılmasını tümüyle simgesel bir deyiş olarak alıyorum” demişti. Üç sinoptik İncilde aynı zamanda, İsa’nın ölmesinden az önce tüm ülkeye üç saat boyunca karanlık çöktüğü anlatılır. En iyisi Ms’dan sağlanan kanıta göre Luka buna, karanlığın bir güneş tutulmasından kaynaklandığını ekler; ne var ki, Origen’in çok önceleri belirttiği gibi, dolunay zamanında bir güneş tutulması olanağı yoktur. Örtünün yırtılması gibi karanlık basması da, simgeseldir. Matta’da mitos ögesi daha da yoğunlaşmıştır. Sözü ettiğimiz bu iki olaya ek olarak, bir yersarsıntısıyla kayaların parçalandığını, mezarların açıldığını ve uyuyan (ölmüş) birçok azizin cesedinin kalkıp “ kutsal kent” e (Kudüs’e, Yeruşalim’e) geldiklerini ve “ onun dirilişinden sonra” birçok kimseye göründüklerini anlatır. Bu sözler, Matta’nın, ya da yararlandığı kaynağın, İsa’nın dirilişinin, ölümünün hemen ardından olduğu görüşüne sahip bulunduğunu gösteriyor gibidir; bununla birlikte, böyle bir görüş, kendisinin daha sonra anlattıklarıyla uyuşmamaktadır. Matta’nın İnciline aldığı bir sonraki mitos ögesi, rahiplerin Platus’u, mezarın başına bir muhafız askerler takımını koymaya ve mezarın ağzını kapatan taşı mühürlemeye ikna etmeleri öyküsüdür. Mezar bomboş olarak bulununca, Yahudi yetkililerin, askerlere, kendileri uyarken İsa’nın havarilerinin gelip onun cesedini çaldıkları yolunda yalan söylemeleri için rüşvet verdikleri söylenir. Bu acayip (ilginç) episod, askerlerin kendilerine öğretildiği gibi davrandıkları sözleriyle ve bu inancın o güne dek (yani Matta İncilinin yazıldığı güne dek) Yahudiler arasında varlığını sürdürdüğü söylenerek sona erer.”¹³²

Hz. İsa’nın hayatını (*doğumu- göğe yükselmesi- çarmıha gerilmesi*) merkeze koyarak ilerleyen Hristiyan mitolojisinin bir diğer kanadı ise Hristiyan ritüel mitoslarıdır.

“Hristiyan dininin yüzyıllar boyunca gelişirken girdiği yolda, bireysel yaşam, ulusal yaşamın kendini egemenin tahta çıkışında ortaya koyan ve büyük bir merkezi önem taşıyan anı ve hepsinden önemlisi, Kilisenin tek bir bedencesine yaşamı gibi odak noktalarının tümü, erke, kutsal bir etkiye sahip oldukları düşünülerek söylenen sözlerin eşlik ettikleri anlamlı eylemlerden oluşan bir ritüel kalıbıyla kuşatılmış durumdadır. Ritüelin sözlü bölümü, onun mitos, yani “ muthos” boyutudur ve mitos, içinde tanrının eyleminin ritüelden beklenen sonucu doğuracağı bir durumu betimlemede kullanılır.

¹³² S. H. Hooke, *a. g. e.*, s. 239-240.

“Hristiyan vaftiz töreni”nde, bazı simgesel oyunlar oynanır ve bazı sözler söylenir ki bu eylemler ve sözler vaftizi İsa’nın koyduğu bir dinsel ayin (sacrament) olarak görenler için, vaftiz edilen kişi ister çocuk, ister yetişkin olsun, o kimsenin durumunda bir değişiklik yaratma gücüne sahiptir. Ritüelden geçirilen kimseler için bu bir *rite de passage* olayı, yani yeni bir yaşama doğuştur ve ritüelin sözlü bölümü olan mitos, başlangıçta ki durumu, ritüeldeki rahibin eylem ve sözlerinden yeniden türetilen işlemi anlatır; yani çocuğun İsa tarafından benimsenmesini betimler.”¹³³

Modern çağlara geldiğimizde, mit üretiminin hala devam ettiğini söylemek yanlış olmasa gerek. Halkların kurguladıkları süper kahramanlara yönelik üretilen mitik fenomenler, insanların ilkel çağlarda deneyimlediği kahramanların modern arketipi konumundadır. *Batman, Superman, Iron Man, Ant Man* gibi birçok fantastik kahramanın, modern mitik fenomenler olduğu kolaylıkla söylenebilir.

Yine *Roland Barthes, Henry Tudor* gibi önemli mit araştırmacılarının, modern dünyaya yönelik kurguladığı politik mitos tanımlamaları da son derece önemlidir. Modern siyasetin öncü figürleri temele alınarak kahramanlık arketipi bağlamında okunan politik mit, tasavvur edilen yeni *ütöfik-politik* kurguyu ihtiva eder.

Sonuç olarak söylemek gerekirse mitos, ilkel çağlardan günümüze değin çeşitli değişimlerle varlığını sürdürmüştür. İlkel çağlarda bakir bir görüntü sergileyen mitos, bilimin ilerlemesiyle kutsal kitapların arasında bitkisel hayata girmiş, modern dünyada ise reankarne olmuştur.

2. 3. Mit ve Bilinç/Mitik Düşüncenin Temelleri

Mit ve bilinç kavramları felsefenin ve bilimin doğrudan koşutluk içinde olduğu iki önemli olgudur. Tarih boyunca aynı kaynaktan beslenen mit ve bilinç, ne yazık ki modern yaklaşımlar sayesinde yeni yeni birlikte düşünölmeye başlanmıştır.

Modern döneme kadar keskin bir biçimde logosun karşısında konumlandırılan mitos, bilincin değil bilinçaltının, bir başka ifadeyle, beynimizin saçma hikâyeler üreten (!) kısmının bir formu olarak görölüyordu. Fakat 20.Yüzyıl felsefesinde ortaya konan modern yaklaşımlar neticesinde, mitosun bilincin bir alanı olduğuna dair kuramsal çerçeve bilim dünyasına kazandırılmıştır.

¹³³ S. H. Hooke, *a. g. e.*, s 247-248.

“Genel olarak insanda farkındalığın, duyguların, algının merkezi olarak kabul edilen yeti şeklinde tanımlanan bilinç, “(z)ihnin kendi içeriklerinin farkında olduğu, içebakış yoluyla bilinen, duyuları, algıları ve anıları ihtiva eden bölümüdür. Mitik bilinç ise insanın kendisi, varlığı, nesnelere mitik dünya algısı ve farkındalık içerisinde kavramasıdır. Zihnin işleyiş sürecini ifade eden düşünme, “insan zihni faaliyetlerle dış uyaranlar arasında kurduğu bağlantının sonucu olan şey” şeklinde tanımlanabilir. Daha çok insanlığın erken dönemini kapsayan, modern dönem içerisinde de süren mitik düşünme, varlığı, nesnelere, olayları ve olguları mitik dünya algısı çerçevesinde değerlendirme ve/veya mitik katmandan beslenen bir düşünce geliştirme anlamına gelir.”¹³⁴

Felsefe ve mit ekolünde mitos bilincin ürünü olarak ele alan filozofların başında *Ernst Cassirer* gelmektedir. 1874’de Breslu’da doğan *Cassirer*, *Kant* felsefesi ekolüne mensup olmakla beraber ciddi oranda *Hegel*’den de beslenir. İnsan zihninin fenomenolojisi üzerine çalışmalarda bulunan *Cassirer*, evrenin baştan aşağı sembollerle dolu olduğunu ve bu sembollerin insan zihni tarafından bilinçli olarak kodlandığını iddia eder. Bu bağlamda felsefe ve mit arasındaki ilişkiyi bilinçli bir bakış açısıyla sistemleştiren *Cassirer*, mitos kendi realitesi içinde kavraması dolayısıyla mite yönelik ortaya konan modern yaklaşımların öncüsü konumundadır.

“Bu şekilde ele alındığında mitos problemi, *Hegel*’in “Zihnin Fenomenolojisi” olarak adlandırdığı problem kapsamına girer ve böylece psikolojik ya da psikolojistik nitelikli dar çerçevenin dışına çıkar. Mitosu, içsel ve zorunlu ilişki içinde, zihnin fenomenolojisinin evrensel nitelikli görevine bağlamak, dolaylı olarak *Hegel*’in fenomenoloji kavramını ifade edişinin ve belirleyişinin sonucu olarak anlaşılabilir.”¹³⁵

Psikanalist ekolünün miti ele alışındaki klinik tavra ciddi eleştirel getiren *Cassirer*, mitos doğrudan bilimin/bilincin içerisinde ele alır. Bir başka ifadeyle filozof, *Mitos-Logos* ayrımını tümünden reddederek mitos bilincin ilk aşaması olarak akli bir perspektife oturtur. Filozofa göre dünya bilince, empirik şeylerin özünden ziyade mitik şeylerin özüyle kavuşmuştur:

“Dünya bilince, empirik “şeyler”in bir bütünü olarak ve empirik” özellikler”in karmaşık bileşimi olarak verilmeden önce, mitik güçlerin ve etkilerin bütünü olarak

¹³⁴ Y. Küçükcoşkun, *a. g. e.*, s. 103.

¹³⁵ Ernst Cassirer, *Sembolik Formlar Felsefesi 2- Mitik Düşünme*, Ankara 2016, s.10.

verilmiştir. Felsefî düşünüş ve kendine özgü felsefî bakış da dünya kavramını ve bu düşünsel ilk temelinden ve ana zemininden ayıramaz.”¹³⁶

Cassirer’e göre mitoloji her türlü uydurmadan bağımsız, hatta biçimsel olarak ve uydurmanın gerçek anlamda karşısında olan bir şey vasıtasıyla, (bilinçle ilgili) zorunlu bir süreç vasıtasıyla oluşur. Bu sürecin kaynağı tarih üstüne karışıp kaybolur. Bilinç bu sürece belki bazı anlarda karşı koyar; fakat onu bütün olarak yakalayamaz ve geri getiremez. Biz burada kendimizi, hiçbir zaman uydurmanın bulunmadığı, tasarımın bireylere ya da halka dayandırıldığı, yapay anlatım biçimi ve yanlış anlamının olmadığı tarih öncesi bir dönemdeymiş gibi görmekteyiz.¹³⁷

İlkel insanın kurguladığı evren ve tanrı tasavvurunu kapsayan mitik düşünme, şüphesiz zihnin bir edimidir. Olağanüstü olayları algılayan, doğaüstü fenomenleri akli bir zemine oturtan ilkeller, bilinçli bir düşünce süreci sonrasında belirli tasarımlar üretirler.

“Mitik dünya “tasarımlar”ın bir cisimleşmesidir ve artık bu kesin bir şeydir. Ancak tasarımların oluşumunu belirleyen genel kurallardan, yani çağrışım ve taklit ilkelerinden hareketle, söz konusu tasarımlar açığa kavuşturulmuş, böylece onların anlaşılması mümkün olmuştur. Mitos artık başka bir anlamda kendini gösterir, bir “doğa formu” olarak ortaya çıkar. Zihin de mitosu kavramak için empirik psikolojinin ve empirik doğa biliminin metotlarından başka hiçbir metoda ihtiyaç duymaz.”¹³⁸

Mitosu doğrudan evrendeki nesnelere zihinde tasarlanması olarak gören Cassirer, mitosun sınırsız bir hayal gücünün kötü bir ürünü olarak değil, kendi içinde bütünleşmiş ve kendisinden yola çıkarak anlaşılabilir bir sistem olarak algılar. Filozofa göre mitos ilk dünya bilgisinin zihinsel tasarımıdır:

“ Diğer taraftan mitos, ilk dünya bilgisinin başlangıcını ve bu bilgiyi elde etme girişimini içerdiği; estetik hayal gücünün belki ilk ve en genel üretimi olarak kendini gösterdiği için, biz mitosta, zihnin birliğini önümüze serilmiş halde buluruz. Kaldı ki, bütün özel formlar, sadece kırıntı, sadece tek tek tecelliler olarak, bu birlikle

¹³⁶ E. Cassirer, *a. g. e.*, s. 16.

¹³⁷ E. Cassirer, *a. g. e.*, s. 21.

¹³⁸ E. Cassirer, *a. g. e.*, s. 28.

bağlantılıdır. Formların her biri, bu birliğin bütünlüğünün parçaları ve bu parçaların bireysel olarak ortaya çıkışı olmaktadır.”¹³⁹

Aynı zamanda mitosla kaba gerçeklik arasında da ayırım yapan filozof, mitosu gerçeklik ile hayal dünyasının tam ortasında kurgular. *Cassirer* felsefesinde, dış dünyada kavranan nesnelerin zihindeki görüntüsü basit bir kavrayıştan çok daha fazlasını kapsar. İnsanın evrende var olan nesnelere algılamasının mitos olmadığına gönderme yapan *Cassirer* felsefesi, mitosun dış dünyadaki nesnelerin zihinde algılandıktan sonra estetize edilmesiyle oluştuğuna yönelik tasavvur edilen yaratıcı bir edimi gündeme getirir. Fakat bu edim, psikoloji ekolünün insanı hasta olarak gören tavrıyla şekillenmez, bunun tam aksine yaratıcı süreç, *bilinçli-ütöpic* bir kurgu olarak tasarlanır.

Mitos ve bilincin nesnelere içinde kurguladığı estetik sürecin doğrudan zihnimize kaynaklık ettiğini iddia eden *Cassirer*'in mitolojiye olan bakışı aslında *Bachelard-Husserl* fenomenolojisinin devamı niteliğindedir.

Husserl tarafından kurulan, *Frankfurt okulundan, Foucault'a, Heidegger'den, Schopenhauer'a* kadar birçok ekolü etkileyen fenomenoloji en basit tabirle, fenomenleri algılayan bilincin bilimidir. Öznenin nesne içinde yarattığı bilinçli mekânın ifadesi olan fenomenoloji, Batı felsefesinin rasyonalist eksenine ciddi eleştiriler yönelir.

Batı felsefesinin rasyonalist kanadına ciddi eleştiriler yönelterek fenomenolojik yöntemi felsefe tarihinde sistemleştiren ünlü deha *Gaston Bachelard*, rasyonalizmüstüculük adını verdiği yöntemle insan aklının kabına sığmazlığını vurgular. Rasyonalizmin ve psikolojinin insanı kadavra olarak gören tavrına karşı çıkan *Bachelard*, insan zihninin nesnede yarattığı fenomenolojik algının, bir histeri belirtisinden ziyade *tamlık-mitik vahdet*- belirtisi olduğunu iddia eder. *Bachelard* felsefesinde, nesnelerin bilinçte tasarlanmasıyla oluşan *mitik-fenomenolojik* anlamlandırma, şeylerin özüne, bir başka ifadeyle onların hakikatine nüfuz etmemizin en temel yoludur. *Rasyonalist Bağlanma* adıyla Türkçeye aktarılan kitabında filozof, bilim ve felsefe tarihinde o zamana dek hüküm sürmüş rasyonalizm okulunun düşüncelerine yapıcı eleştiriler getirir. Aşağıda alıntılacağımız enfes pasaj bu konuda söylenmiş en güzel kesitlerden birisidir.

¹³⁹ E. Cassirer, *a. g. e.*, s. 46.

“Belleğin kesinlikle emin olduğu şeylere tekdüzelikle başvurmak ve aklın kesin bir sonuca götürmesi neredeyse hep karıştırılır. Birçok kez deneyimlenmiş olan, iyi bilinen, sadıkane, kolayca, hararetle yinelenen şey, rasyonel ve nesnel tutarlılık izlenimi uyandırır. Rasyonalizm de hafif bir okul tadı vermeye başlar. İlksel olduğu kadar neşeliyse o da o kadar neşelidir, bir gelenek gibi kucak açar. Dostoyevski tinsel bir hapisteymiş gibi “ yeraltı”nda yaşadığı ve yaşayan aklın gerçek anlamını bilmediği içindir ki, “ Akıl bir tek öğrenmeyi başardığını bilir,” diye yazabilmişti. Ancak, düşünmek için, önce unutmamız gereken o kadar şey var ki!”¹⁴⁰

Doğrudan mit alanında çalışmalar yapmasa da, olguları mitik olarak algılayan(!) bakış açısıyla *Gaston Bachelard*, miti tıpkı paydaşı *Ernst Cassirer* gibi bilincin ürünü olarak görmüş ve şeylerde yaratılan mitik algılamamanın bilinçli bir prosesin ürünü olduğunu iddia etmiştir.

Düş gücünün ve ilkel-mitik düşüncenin önemini *Düşünmenin Poetikası* adlı kitabında çocukluk yıllarına kadar götüren filozof, kökene yönelik ortaya koyduğu mitik düşünceyle zihni çevreleyen kalıpları yerle bir eder.

Mit ve bilinç arasındaki ilişkiyi ele alan önemli bilim adamlarından birisi de *Collège De France* akademisinin önde gelen simalarından *Claude Lévi- Strauss*'dur. *Malinowski*'nin fonksiyonalizmine ve *Lévy-Bruhl*'un¹⁴¹ mitosunu hayal olarak gören bakış açılarına karşı çıkan *Strauss*, mitosun doğrudan bilincimize kaynaklık eden bir yapıya sahip olduğunu iddia eder:

“*Malinowski*'nin faydacı bir kavrayışken, ikincisi coşkulu ve duygusal bir kavrayıştır; benim vurgulamaya çalıştığım şeyse, gerçekten de yazısız halkların düşüncesinin bir taraftan- *Malinowski*'yle aramızdaki fark budur- çıkar gütmeye ve diğer taraftansa- bu da *Lévy-Bruhl*'den ayrıldığı yerdir-zihinsel olduğu veya olabileceğidir.”¹⁴²

Strauss'un mite yönelik bilinçli bakış açısının arkasında; ilkel toplumların çok ağır doğa koşullarına boyun eğmelerinin çıkarıcı bir yaklaşımın ürünü olmadığı, onların,

¹⁴⁰ Gaston Bachelard, *Rasyonalist Bağlanma*, İstanbul 2015, s. 11.

¹⁴¹ Fransız filozof ve antropoloji meraklısı Lucien Lévy Bruhl (1857-1938) ilkel düşünceyi modern düşünceden keskin bir biçimde ayırır. Bruhl'a göre ilkel düşünce tamamıyla mantık öncesi, bir başka ifadeyle mantık dışıdır.

¹⁴² C. L. Strauss, *a. g. e.*, s. 50.

tam aksine bu dünyanın sıkıntılarına katlanmasının doğrudan dünyayı algılayabilme kapasitesiyle, yani idrak kapasitesiyle ilişkili olduğu dayanağı vardır.

Strauss, ilkel insanların evreni ve evrende meydana gelen olayları algılama kapasitesinin bilinçaltı düzleminde okunmaması gerektiğini, bunun tam aksine ilkel insanın evreni anlamlandırma sürecinin doğrudan bilinçli bir yaklaşımla analiz edilmesi gerektiğini savunur. Filozof buradan yaptığı çıkarımlar neticesinde, mitik kültürü ve yabanıl düşünceyi üreten ilkel insanın evreni anlamlandırma sürecinde bir bilim adamı titizliğiyle hareket ettiğini düşünür. Modern bilimde kullanılan yöntemlerle ilkel çağlarda kullanılan yöntemler arasında paralellik kuran filozof, ilkelerin hiçbir açıdan günümüz biliminden aşağı kalır şeyler yapmadığını savunur. Fakat burada bir yanlış anlaşılmaya mahal vermemek adına şu ifadeleri kullanır:

“Bilimsel açıklama ile mitik açıklamayı eşit statüye yerleştirdiğimi düşünmenizi istemem. Söyleyeceğim şey; bilimsel açıklamanın büyüklüğü ve üstünlüğünün, yalnızca bilimin pratik ve entelektüel başarısında değil, aslında giderek daha fazla şahit olduğumuz gibi, bilimin kendi geçerliliğinin yanı sıra mitik düşünmede de bir dereceye kadar geçerli olanı açıklayabilmesinde yattığıdır. Önemli olan, bu nitelik boyutuyla daha fazla ilgili olmamız ve XVII. Yüzyıldan XIX. Yüzyıla dek bütünüyle niceliksel bakış açısına sahip bilimin, buna gerçekliğin nitelik boyutunu da dahil etmeye başlamasıdır. Bu, şüphesiz, geçmişte anlamsız ve saçma diye ıskalamaya meyilli olduğumuz mitik düşünmede mevcut birçok şeyi anlamamıza imkân verir. Dahası, söz konusu eğilim, XVII. Yüzyıl felsefi düalizminin gerçek olarak kabul ettiği gibi, hayat ile düşünce arasında mutlak bir uçurum olmadığına inanmamıza yol açacaktır.”¹⁴³

Alıntıladığımız pasajda da görüldüğü üzere, *Strauss* miti doğrudan bilim ve bilinçle paralel bir kulvarda algılar. Mitik düşüncenin-yabanıl düşüncenin bilime karşıt olmadığı savını hayatının sonuna kadar ısrarla ifade etmeye çalışan *Strauss*; *Ernst Cassirer*, *Gaston Bachelard* gibi düşünürlerle özdeşleşen fenomenolojik (!) ekolün önemli mensuplarından birisi konumuna yükselir.

Sonuç olarak söylediklerimizi toparlamak gerekirse, mitik bilinç ilk çağlardan günümüze kadar insanlığın evrende karşılaştığı fenomenleri tasavvur etme, tasarımlama ve kavrama yetisinin bir ifadesi olarak mitik bir düşünce formunu ihtiva eder. Evreni algılayışımızı ütöpik düzlemde ziyade bilince dayandıran mitik bilinç, ünlü dehaların

¹⁴³ C. L. Strauss, *a. g. e.*, s. 57.

kuramsallaştırmalarıyla yirmi birinci yüzyıl bilim dünyasında ciddi oranda irdelenen bir yapı olarak sağlam bir zemine oturur.

2. 4. Mit ve Bilinçdışı-Psikanaliz Bağlamında Mit

Mit ve bilinçdışı arasındaki ilişki ilk olarak yirminci yüzyılda incelenmeye başlanmıştır. Dünya savaşlarının getirdiği bunalım sonucunda insan aklına olan güvenin yitirilmesi, insan *psişesinin* araştırılması için çok ciddi bir zemin olmuştur. İnsanlığın içine düştüğü bunalım, *Marksist* felsefenin çöküşü, Yirminci yüzyıl bilim dünyasını devrimci arayışların içerisine itmiştir.

Bu arayışlar içerisinde, İsviçreli ünlü deha *Sigmund Freud*, psikanaliz adlı bilimi bilim dünyasına kazandırarak yeni bir çağın başlamasına neden olmuştur. *Freud, Lacan ve Althusser*¹⁴⁴ tarafından bilinçdışının bilimi olarak tanımlanan psikanalizin bilim dünyasına girmesiyle birlikte, pozitivist felsefe koltuğundan edilmiş, bilinçdışına yönelik bir bilim anlayışı ortaya çıkartılmıştır.

Dünya savaşlarının gölgesi altında, ailesel sorunların kisvesiyle boğuşan *Freud*, kendi kişiliğini temel alarak psikanaliz teorisini ortaya atmıştır. Babasıyla yaşadığı problemler, annesine duyduğu sevgi, *Freud'un* annesini takıntı haline getirdiğine yönelik şüphelerine neden olur. Bu sebeple kendi çocukluğuna inme gereksinimi hisseden teorisyen, insan kişiliğinin oluşmasında çocukluk döneminin büyük pah sahibi olduğu düşüncesine ulaşır.

Kendi benine yönelik yaptığı sorgulamalarda, annesine *obsesyonel* düzeyde bağlı olduğunu ve bu yüzden babasını düşman olarak algıladığının farkına varan *Freud*, aradığı sembolü psikanaliz tarihinde halen kullanılan, Yunan mitolojisinin ünlü karakteri *Oidipus*'da bulur.

Yunan mitolojisinin en trajik kahramanı olan *Oidipus*, *Thebai* kralı *Laios* ve *İokaste'nin* oğludur. Kehanete göre doğduktan sonra babasını öldürecek olan *Oidipus* bir dağa bırakılır. Dağda bir aile tarafından büyütülen *Oidipus* bilinçsiz bir biçimde *Thebai'ye* vararak *Sfenks'i* öldürür. Ardından babasını da öldürerek annesiyle evlenir. Kehanete uygun olarak ilerleyen bu hikâye *Oidipus'un* kör olmasıyla neticelenir.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz., Louis Althusser, *Psikanaliz Üzerine Yazılar*, İstanbul 2008.

¹⁴⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz., A. Erhat, *a. g. e.*, s. 226.

Freud, *Oidipus* mitini temel alarak yaptığı çıkarımlarda, insanlığın ve toplumun mutlaka bu büyük *kıyadan*¹⁴⁶ geçerek şekillendiğini söyler. Düşünürün tasavvurunda uygarlığın oluşumu, baba ve oğulları arasında geçen büyük mücadele sonrasında şekillenmiştir. Oğullardan birisi babanın tahakkümüne karşı çıkararak babasını öldürmüş ve yeni uygarlığın temellerini atmıştır. *Bronislaw Malinowski'nin* bu hususu şöyle açıklar:

“*Freud Totem ve Tabu kitabında, Ödip kompleksinin aynı zamanda totemciliğin, kaynanayla ilişkilerin yasaklanmasının, atalar kültürünün, zinanın yasaklanmasının, insanın kendi totemik hayvanıyla aynı kişiliğe bürünmesinin ve baba-tanrı düşüncesinin açıklandığını gösteriyor. Daha önceden de bildiğimiz gibi gerçekte Psikanalizciler Ödip kompleksinde tüm kültürün kaynağını, tüm kültürün önündeki bir olguyu görüyor. Freud ilgilendiğimiz bu kitabında, bu kompleksin doğuşuna ilişkin bir kuram geliştirmeye çalışıyor.*”¹⁴⁷

Bütün çalışmalarını *Oidipus* miti üzerine oturtan *Freud*, insanlığın bu miti bilinçaltında imlediği görüşünden hareket eder. Günlük hayatta tatmin edilemeyen cinsel duyguların ve bastırılmış itkilerin merkezi konumunda bulunan bilinçaltı, *Freud* düşüncesinde cinsel bir sembolizmle, yani *Oidipus* mitininin ortaya attığı sembolizme (*anne-kız düşmanlığı, baba-oğul düşmanlığı, ensest ilişki*) ele alınmalıdır. Bilinçaltının dehlizlerinde ciddi oranda mitik sembol (*mitik semboller Freud'un bağlamında daima cinsel ve sado-mazoşist özellik gösterir.*) barındığına inanan *Freud*, psikanalizin ilk amacının bilinçaltında gizlenen mitik örüntüleri çözmek ve bu vasıtayla hastayı tedavi etmek olduğunu sık sık vurgular.

Bilinçaltında *-rüyalar vasıtasıyla-* ortaya çıkan mitik örüntüleri nevrotik sendromlar olarak algılayan *Freud*, insan psişesini; *id, ego* ve *süperego* olmak üzere üçe ayırır. *İd* bilinçaltında bulunan tüm *libidinal* itkileri içerirken *ego* idin itkilerini gerçeklikle karşılayan kısımdır. *Süperego* ise bunlardan farklı olarak *Oidipus* kompleksindeki babayı-denetim ve kontrol mekanizması-temsil eder.

Zihnin katmanlarını bu şekilde ayıran *Freud*, insanlığın bütün hayatının cinsellik kavramı etrafında şekillendiğini iddia eder. Düşünüre göre, bilinçaltında bastırılmış

¹⁴⁶ Freud'un kıya olarak nitelendirdiği, uygarlığın kökeninde yer alan oğlun babayı öldürmesi hadisesidir. Bu mefhum, uygarlığın ve toplumun doğumunu imler. Ayrıntılı bilgi için bkz., Sigmund Freud, *Totem Ve Tabu*, İstanbul 2016.

¹⁴⁷ Bronislaw Malinowski, *Vahşilerin Cinsel Yaşamı*, İstanbul 2011, s. 109.

itkiler olarak ortaya çıkan *cinselleştirilmiş* mitoslar, çocukluk yıllarından itibaren insanı ahtapot misali kavrar. Bu bağlamda *Psikoseksüel* gelişim kuramını ortaya atan *Freud*, insanın seksüel gelişimini; Oral(0-1), Anal(1-3), Fallik(3-6) , Latant(6-12) ve Genital(12-18) dönem olmak üzere beş döneme ayırır.

Freudien düşüncenin mit araştırmaları açısından önemi; *Freud'un* insanın hayatında, toplumsal kaygılar sebebiyle gerçekleştiremediği, bastırıldığı duyguları mitlerde sembolleştirdiğine dair ortaya attığı görüştür. *Oidipus* mitini merkeze koyarak bu çıkarımda bulunan *Freud'a* göre, bastırılan cinsel güdüler doğrudan mitlerle *ontikleşir*. Ünlü Antropolog *Bronislaw Malinowski* *Vahşilerin Cinsel Yaşamı* adlı eserinde bunu son derece iyi açıklar:

*“Ayrıca Freudien okulun ileri sürdüğüne göre, bastırılmış arzular kendi doyumlarını folklorde, halk masallarında, efsanelerde bulmaktadır; bunlara atasözleri, oyunlar, özdeyişler ve kimi tipik küfürlerde katılabilir.”*¹⁴⁸

“Freud’un tezlerini birkaç cümle ile özetlemek gerekirse şöyle denebilir: İnsanların doğumdan itibaren maruz kaldıkları toplumsal baskı, bazı arzuların bilinçdışında bastırılmasına neden olur ve bu bilinçdışı arzular da kendini “lapsus”larda (dil sürçmeleri), “ hatalı hareketlerde” (act manque), rüyalarda ve nevrozlarda simgesel bir tarzda şekil değiştirerek gösterir ve tatmin yolları arar. Ayrıca toplum tarafından en çok kabul gören “yüceltmelerimizin ardında da bilinçdışına bastırılmış arzularımızın hedef aldığı nesnelere toplum tarafından kabul gören yeni nesnelere ikame edilmesi yatar. Bu nedenle psikanaliz bir derinlikler psikolojisidir.”¹⁴⁹

Freudien yorumu mit araştırmalarında merkeze alan önemli teorisyenlerden birisi de *Erich Fromm'dur*. Amerikalı ünlü psikanalist, mitler ve rüyalar arasındaki ilişkiyi sistemleştirir. Ona göre mitler, rüyalarda ortaya çıkan fenomenlerdir:

“Erich Fromm için rüya görmek, insanların gün boyu varlıklarından haberdar olmadıkları tecrübe ve hatıraların açıkça ortaya çıkması demektir. Sembol dilinin özelliklerini kavrayabilmiş olan bir insan, bu tecrübe ve hatıralar yardımıyla müthiş bir buluşu gerçekleştirebilir. Bu buluş şudur: İnsanlık tarihinin en eski eserlerinden olan mitlerle, günlük yaşantımızın ürünleri olan rüyalar, birbirleri ile şaşırtıcı bir benzerlik

¹⁴⁸ B. Malinowski, *a. g. e.*, s. 80.

¹⁴⁹ Saffet Murat Tuna, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul 1996, s. 40.

gösterirler. Günümüz insanları, mit ve masallara gereken değeri vermeyi unutmuşlardır. Bu nedenle biz, çağdaş insanlar artık onların dillerini anlayamıyoruz.”¹⁵⁰

Masallar ve mitleri, insanlığın ilk dönemlerindeki gelişmemiş beyin yapılarının ürünleri olarak görenlere şiddetle karşı çıkan *Fromm*, şöyle der:

“*Mitler ve masallar, kendilerini sembol dili aracılığıyla ifade eden, geçmiş zaman bilgelikleri ve özdeyişleridir.*”¹⁵¹

Mitleri uyku halinde görülen rüyalarda ortaya çıkan yaratıcılıkla bağdaştıran *Fromm*, rüyayı mitik imgelerin ortaya çıktığı sembol dili olarak algılar.

“*Fromm'a göre sembol dilinin temelinde, kişisel tecrübe, his ve düşüncelerin sanki çevremizde oluşan olaylar ve bunların algılanmasıymiş gibi olması yatar. Sembol dili, gün boyu kullandığımız konuşma dilinden çok farklı bir mantığa sahiptir. Bu dilin mantığında önemli olan zaman ve uzay değil, yoğunluk, anlam ve çağrışımdır. Sembol dili, insanlığın geliştirdiği tek evrensel dildir ve tarihin akışı içinde oluşan tüm kültürler için aynıdır. Kendine has bir dilbilgisi ve cümle yapısı olan mitlerin, masalların ve rüyaların dilini anlayabilmek için, ilk önce bu sembol dilinin özelliklerini çözmemiz gerekir.*”¹⁵²

Freud çizgisinden ilerleyen *Erich Fromm*, *Freud'un* rüyaları nevrotik sendromlar olarak gören yaklaşımına katılmaz. *Freud* psikanalizminde, rüyalarda ortaya çıkan; bastırılmış duygular, cinsel sapkınlıklar; vb. gibi libidinal unsurlardır. Oysa *Fromm*, rüyaların bastırılmış dürtüleri yansıtanın yanı sıra, gerçek hayattan kaynaklanan birçok motifi de içerebileceğini iddia eder. Bir başka ifadeyle *Fromm'a göre* rüyalarımızda gördüğümüz bazı motifler ve semboller, doğrudan gerçek hayatta karşılaşılabileceğimiz fenomenlerdir.

“*Freud'un* ortaya attığı psikanalitik kuramın uygulayıcılarından birisi de *Karl Abraham'dır. Karl Abraham Rüyalar Ve Mitler* adlı eserinde “*Rüya bireyin mitidir*” ifadesini kullanır ve buna bir okuyucu; “*mitler kurumlaşmış rüyalar*” şeklinde bir ekleme yapar. Böylece rüyalar ve diğer halk bilgisi yaratmalarının temelinde aynı bilinç ve bilinçaltı mekanizmanın işletildiği tezi ileri sürülmüştür. Buna göre; “*rüya bireyin*

¹⁵⁰ Erich Fromm, *Rüyalar- Masallar- Mitler*, İstanbul 2015, s.9

¹⁵¹ E. Fromm, *a. g. e.*, s. 9.

¹⁵² E. Fromm, *a. g. e.*, s. 20. 21.

*çocukluk dönemindeki bastırılmış arzu ve isteklerinin ifadesi ise, mitler de onları yaratan toplumun ilkelik dönemindeki ruhsal bastırılmışlıklarının ifadesi olarak kabul edilebilir.”*¹⁵³

“*Freud’dan* sonra onu izleyen çeşitli araştırmacılar başta mitler ve halk inanmaları olmak üzere çeşitli halk edebiyatı yaratmalarını da içine alan pek çok anlatı ve edebî yaratmadaki sembollerin bilinçaltı çözümlemesi işine girmiştir. Halk edebiyatı yaratmalarındaki semboller yanında, çeşitli olay ve karakterler arasındaki ilişkiler de aynı şekilde ele alınmıştır. Buna göre, halk anlatılarında geçen; “fincan, kâse, kazan, mücevher kutusu, yarım ay, iki ayaklı merdiven ortasındaki yarık ve ters dönmüş at nasıl gibi pek çok nesne dişiliğin sembolü” olarak kabul edilmiş ve bunların anlatı içindeki durum ve işlevine göre yorumlanmıştır.”¹⁵⁴

“Ernest Jones tuz hakkında yaptığı bir araştırmada, tuzun çeşitli halk uygulamalarındaki kullanımının temel nedeninin tuz ile semen (döl) arasındaki bir benzerlik olmasından kaynaklandığını iddia etmiştir. Yine Jones’un “*Kâbus Üzerine (On the Nightmare; 1959)*” adlı çalışması ise; “vampir, at adam, büyücü ve şeytan gibi çeşitli Orta Çağ tipleri” hakkında olup, kâbusun ve tuhaf görüntülü hayaletlerin yarattığı korkunun temelinde çocukluk dönemine ait fantazilerin, rüyalar ve halk bilgisi yaratmalarına yansımaları arasında ilişki vardır. “*Kan emen vampirlere olan inanç, gece akıntılarını ve bastırılmış oral sadizmi, büyücü de kadının kendisi ve annesi hakkındaki bilinçaltı düşüncelerinin ortaya çıkmasıdır.*”¹⁵⁵

Başlarda *Freud’la* aynı çizgide ilerleyen, fakat daha sonra *Freud’un* görüşlerine ciddi eleştiriler getiren İsviçreli psikanalist *Carl Gustav Jung*, mitosa psikanalitik açıdan bakan önemli düşünürlerden bir tanesidir.

Freud’un insan kökenini cinselliğe bağlayan yaklaşımına karşı çıkararak *Analitik Psikoloji* olarak bilinen akımı Psikanalizm literatürüne sokan *Jung*, *Freud’un* geliştirdiği kişisel bilinçaltı kavramının yerine kollektif bilinçaltı-bilinçdışı kavramını oturtur.

¹⁵³ M.Öcal Oğuz, Metin Ekici, Mehmet Aça, Dilaver Düzgün, R. Bahar Akarpınar, Mustafa Arslan, Aktan Müge Yılmaz, Gülin Ögüt Eker, Tuba Özkan, *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara 2012, s. 75.

¹⁵⁴ M. Öcal Oğuz, M. Ekici, M. Aça, D. Düzgün, R. B. Akarpınar, M. Arslan, A. M. Yılmaz, G. Ö. Eker, T. Özkan, *a. g. e.*, s. 76.

¹⁵⁵ M. Ö. Oğuz, M. Ekici, M. Aça, D. Düzgün, R. B. Akarpınar, M. Arslan, A. M. Yılmaz, G. Ö. Eker, T. Özkan, *a. g. e.* s. 76.

“Kollektif bilinçdışı, bilinçdışının, bireysel bilinçdışından daha derinlerde olan bir bölümü, bilincimizde ortaya çıktığı bilinmeyen maddedir. Onun varlığını biraz da olsa içgüdüsel davranışların gözleminden çıkarabiliriz. İçgüdüler bilinçli motivasyon olmaksızın eyleme karşı dürtüler olarak tanımlanırlar. Ya da daha kesin olarak,- çünkü bilinçdışınca harekete geçirilen birçok eylem vardır ki tümüyle bireyseldirler ve seyrek olarak içgüdüsel diye nitelendirilebilirler- içgüdüsel bir eylem, “ kalıtımsal ve bilinçdışı”dır, “ tekdüze ve düzenli olarak her yerde ortaya çıkmaktadır.” İçgüdüler genellikle bilinir. Fakat bu, bazı özel koşullarda, belirli geniş davranış çizgilerini zorladığımızda, yaşamı, tarihimizin belirlediği biçimde anlayıp yaşamamız türünden bir bilinme değildir. Jung burada, bu deneyin kalıtsal olduğunu değil, insan beyninin insanlığın derin ve eski deneyimleriyle biçimlendirildiğini ve etkilendiğini belirtmek istiyor. Fakat “ her ne kadar bizim devraldığımız miras fizyolojik yollardan oluşmaktaysa da, bu yolları ortaya çıkaran atalarımızın zihinsel etkinlikleri olmuştur. Bu gün bu izler kişinin bilincine ancak zihinsel süreçler biçiminde ulaşabilir. Bu süreçler yalnızca kişisel deneyim yoluyla bilince yerleşebiliyor ve böylece kişisel kazanımlar olarak görünüyorsa da, her şeye karşın onlar kişisel deneyimce bilinçten “çıkarılıp atılmış”, eskiden var olan izlerdir. Yaşanan her “etkileyici” deneyim, eski, fakat daha önce bilinçdışı olan bir ırmak yatağında oluşan böyle bir izlenimdir.”¹⁵⁶

Düşünüre göre bilinçaltı, kişisel heyecanlardan ziyade toplumsal bir perspektife sahiptir. Atalarımızdan edindiğimiz davranışların, kalıpların, kuralların etkisiyle şekillenen kollektif bilinçaltı, *Freud'un* iddia ettiği gibi rüyaların kişisel boyutuyla değil; *destanların, mitosların, masalların, halk hikâyelerinin* kollektif boyutuyla kendini gösterir. *Jung'a* göre kollektif bir paralelde şekillenen bilinçaltı, *Freud'un Oidipus* mitine yüklediği anlamla hiçbir şekilde paralellik göstermez. *Jung* için atalarımızdan miras aldığımız genetik kodlar bütün hayatımızın belirleyicisidir. *Bilgin Saydam* bir yazısında, *Jung* psikolojisinin bilinçaltında ortaya çıkan bireysel merkezlerin bile kollektif bir merkezle çevrelendiğini ifade eder:

“Ancak bu bireysel/ öznel merkezler altında tek bir ortak merkeze akmaktadır. Bu nedenle *Jung'un* en öznel yorumu, nihayetinde insanı anonim bir nesnelliğe götürür. Paradoksal bir manevrayla içiçedir. *Jung öğretisi: Kendi öznel mitini çağırırken insan,*

¹⁵⁶ Frieda Fordham, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, İstanbul 2011, s. 27-28.

anonimiteden uzaklaşarak özgürleşirken, üzerine maddenin ve zamanın nesnel ağırlığının çöktüğünü fark eder.”¹⁵⁷

Toplumsal aktarım bağlamında; kültürel kodlar ve sembollerle aktarılan kollektif bilinçaltı; aynı zamanda *arketipsel* özellikte gösterir.

“Yaşamı, insanlığın geçmiş tarihince koşullanmış bir biçimde kavramak ve yaşamak eğilimini- ki buna gereksinimi de denebilir- Jung, arketipik olarak adlandırır. Arketipler “önceden var olan kavrayış biçimleri” (yani, bilincin ortaya çıkmasından önce) ya da “ sezginin doğuştan gelme koşullarıdır... İçgüdülerin insanı kendine özgü belirli bir yaşam sürdürmeye zorlamaları gibi, arketipler de sezgi ve kavrayışı insana özgü biçimlere zorlarlar.”¹⁵⁸

“Arketipler bilinçdışıdır ve bu nedenle yalnızca varsayım olarak kabul edilebilir. Ancak biz onları ruhun içinde tekrar ortaya çıkan belirli tipik imgeler yoluyla fark ederiz. Jung bir defasında bunlardan ‘ilk imgeler’ olarak söz etmiş (Jacob Burckhardt’dan alınma bir deyiş), daha sonraları bilinç ve bilinçdışı yönlerinin her ikisini de kapsar biçimde, geniş anlamda arketipler terimini kullanmıştır. Kendisi genellikle arketipik imaj yerine de arketip deyimini kullanmaktadır. Jung, arketiplerin insan beyninin ve bilincinin hayvan düzeyinden çıkıp gelişmekte olduğu binlerce yıl boyunca biçimlendiğini düşünmüştür. Fakat bunların görüntüleri, yani arketipik imajları, ilk olma niteliklerine karşın ortaya çıktıkları çağa göre değişikliğe uğramış ya da tümden değişmişlerdir. Özellikle ruhsal ekonominin önemli bir göstergesi olarak bazıları kare, daire ya da araba tekerleği gibi soyut ya da geometrik bir biçimde görünürler. Bunlar, kendi başlarına ya da az çok özenle birleştirilmiş olarak tipik ve önemli bir simge oluştururlar. Bu nokta ileriki bir bölümde geniş olarak tartışılacaktır. Diğerleri insan ya da yarı insan, Tanrı ve Tanrıça, cüceler ve devler biçiminde ortaya çıkar, mitolojideki sayısız örneklerinde olduğu gibi gerçek ya da fantezi ürünü hayvanlar ve bitkiler olarak görünürler.”¹⁵⁹

“Jung’un kuramsal temelini sunduğu, arketipoloji ve bilinçdışı dinamiklerle yoğunlaşan “Analitik Psikoloji” okulu, arketiplerin doğası gereği, imgeler, resimlerle

¹⁵⁷ Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, İstanbul 2013, s.10.

¹⁵⁸ Frieda Fordham, *a. g. e.*, s. 28.

¹⁵⁹ F. Fordham, *a. g. e.*, s. 28-29.

çalışır. İmgelerin çok-anlamlılık ve muğlaklıkları, çok daha belirli ve keskin bir ifadeyi taşıyan sözcüklerin apaçıklığından farklıdır.”¹⁶⁰

Jung psikolojisinde ilksel şekil, devamlı tekrar eden kalıpsal özellik, çağlar boyu aktarılan gelen kültürel kodların girdiği biçim, insanlığın ilkel varoluşunun şekli gibi anlamlara gelecek şekilde kullanılabilen arketip sözcüğü temel anlamıyla, çağdan çağa aktarılan kültürel kalıplar olarak ifade edilebilir.

Yaklaşımının temeline arketipleri oturtan *Jung*, çeşitli mit çözümlemelere girişir. Ona göre mitler, insanlığın kökeninde bulunan arketipsel ifadelerin simgesel olarak kodlandığı önemli yaratmalardır. Bu yaratmaların temeli *Jung* psikolojisinde, *gölge*, *anima-animus*, *yaşlı bilge adam*, *persona*, *anne* vb. arketiplerle temsil edilir. İstenmeyen, kabul edilmeyen özelliklerin arketipi *gölge*, erkekteki kadın, kadındaki erkek olarak nitelendirilebilecek *anima-animus*, insandaki diğer ben, bir başka ifadeyle maskelenen özelliklerin arketipi *persona*, *Jung* psikolojisinin temel arketipleridir.

“Jung, mitleri incelemek için oldukça zaman harcamıştır; çünkü, onları insan doğasının en temel açıklanış biçimleri olarak kabul etmektedir. Bir mit oluştuğu ve sözcüklerle dile getirildiği zaman, onu biçimlendirenin bilinç olduğu doğrudur. Fakat mitin ruhu, yani temsil ettiği yaratıcı dürtü, ifade ettiği ve uyandırdığı duygular, hatta büyük ölçüde ana fikri, bilinç dışından gelmektedir. Mitlerin sık sık güneşin doğuşunu, batışını ya da ilkbaharın gelişi gibi doğa olaylarını açıklamaya çalıştığı doğrudur ancak mitler, Jung’a göre bundan daha fazlasını dile getirmektedir. Onlar, insanın bütün bu olayları nasıl gördüğünün bir açıklamasıdır. Güneşin doğuşu, o zamanlarda tanrı-kahramanın denizde ortaya çıkmasıdır. Tanrı-kahraman arabasını göklerde sürmekte ve batıda kocaman bir anne canavar onu yutmak için beklemektedir. Tanrı-kahraman canavarın karnında denizin derinliklerini dolaşır ve gecenin yılanı ile müthiş bir mücadeleden sonra sabahleyin yeniden doğar. Bu, güneşin doğuş ve batışının fiziksel sürecini açık bir biçimde yansıtan bir çeşit açıklama olarak kabul edilebilecek çok yaygın bir mitolojik temadır. Ancak duygusal içeriği bunun çok ötesindedir. İlkel insanlar kendileriyle çevreleri arasında keskin ayırım yapmazlar. Lévy- Bruhl’un *participation mystique* dediği biçimde yaşarlar ki bu, dışarıda olan her şeyin içeride, içeride olan her şeyin dışarıda olması demektir. Bu yüzden mit, güneşin doğuşunun, gökte bir uçtan öteki uca yolculuğunun, geceyle birlikte gözden kayboluşunun

¹⁶⁰ C. G. Jung., *a. g. e.*, s. 11.

sergilenmesi ve açıklaması olduğu kadar, insanların aynı olaylar esnasında hissettikleri duyguların da bir belirtisidir.”¹⁶¹

“*C. Gustave Jung’a* benzer şekilde Karl Kêrenyi, Erich Neumann ve Joseph Campbell gibi araştırmacılar da mite doğrudan “evrensel ve ortaklaşa bilinçaltının ifadesi” anlamını yüklemişlerdir. Bu araştırmacıların ortak görüşüne göre mitin insan ruhuyla olan yakından ilgisi onu günümüze kadar taşımış ve canlı tutabilmiştir. Jung ve takipçileri Kêrenyi ve Neumann kollektif biliçaltını kişinin yaşam sırları ve tecrübelerini aşan birey ötesi genel olarak bütün insanlığa ait köklü ve etkin bir alan olarak tasavvur etmektedir.”¹⁶²

“Arketipsel psikolojinin babası olarak tabir edilen Carl Gustave Jung’un öğrencilerinden biri olan James Hillman, Jungcu analistler arasında sayılır. Bunda, onun Jung’un açtığı yolda ilerlemesinin de etkisi vardır. Jung gibi ruhun (psyche) evrensel yapılarının şablon ya da eski yapılar olarak sanatta, dinde, rüyalarda ve sosyal gelecekte ortaya çıktığını varsayan Hillman, bu yapıların başta mitlerin sadeleştirilemez dilinde ve metaforik söyleminde saklı olduğu görüşünü taşır.”¹⁶³

“Mitoloji-psikoloji ilişkisini doğru ifade eden yaklaşımlardan biri James Hillman’inkidir. Hillman’a göre “Mitoloji, antikitenin psikolojisidir. Psikoloji modernitenin mitolojisidir.” Öyleyse mitolojiyi psikoloji olmadan yorumlamak eksik bir yaklaşımdır. Hillman’ın insan psikolojisini yorumlamada mitolojiye gitmesinin birçok geçerli sebebi vardır. Edebiyat eseri açısından bakıldığında, bir edebiyat eserinin de psikolojik ve mitolojik kodlarla anlamlar ürettiği görülebilir. Herhangi bir edebi yapının içerisinde varlıklarını sürdüren mitler bu sebeple psikoloji ile ilgili bazı açılımları ve anlamları da beraberlerinde getireceklerdir. Burada mitlerin içerisindeki psikolojik göstergeleri doğru yorumlamak önemlidir.”¹⁶⁴

Jung psikolojisinin önemli uygulayıcılarından birisi de kuşkusuz *Jospeh Campbell’dir*. *Jung’un* ortaya attığı arketip kavramını, kahramanlık arketipi bağlamında irdeleyen *Campbell*, mitosla psikanaliz arasındaki ilişkiyi kahramanın sonsuz yolculuğundan hareketle kurgular. *Campbell*, *Jung* psikolojisinde olduğu gibi mitin imgeler ve simgeler vasıtasıyla ortaya çıktığını düşünür. Bu imgeler ve simgeleri

¹⁶¹ F. Forham , *a. g. e.*, s. 30-31.

¹⁶² Y. Küçükcoşkun, *a. g. e.*, s. 62.

¹⁶³ Y. Küçükcoşkun, *a. g. e.*, s. 64.

¹⁶⁴ Y. Küçükcoşkun, *a. g. e.*, s. 68.

Tanrının Maskeleri olarak nitelendiren düşünür, derin bir okumayla sembollerin semantik boyutunun anlaşılabilceğini düşünür.

Mitolojiyi ortak kalıpların dilsel olarak farklılaşmış şekilleri olarak tanımlayan *Campbell*'a göre mitoloji, insanlığın hayatını anlamlandıran bir olgudur:

*“Mitoloji size edebiyatın ve sanatın ardında ne olduğunu öğretiyor, kendi hayatınız hakkında dersler veriyor. Çok muhteşem, heyecan verici ve hayatı besleyen bir konu. Mitoloji, hayatın çocuklukta çıkıp yetişkin sorumluluklarına adım atarken, bekârlıktan evliliğe geçerken yapılan erginlenme töreni gibi aşamalarıyla yakından ilgili. Tüm bu ritüeller mitolojik ayinler. Kendinizi içinde bulduğumuz yeni rolü kabullenmemizde, eskiyi atıp yeni bir gömlekle ortaya çıkmakla, bir sorumluluk yemini etmekle ilgili.”*¹⁶⁵

“*Campbell*'a göre mitlerin temel motifleri aynıdır ve hep aynı olmuştur. Eğer kendi mitolojimizi bulmak istiyorsanız, anahtar hangi toplumla bağlantılı olduğunuz: Her mitoloji belirli sınırlar dahilinde belirli bir toplum içerisinde gelişmiştir. Bunlar daha sonra birbirleriyle çarpışır ve ilişkiye geçerler, böylece karışarak birleşirler ve daha kompleks bir mitoloji çıkar ortaya.”¹⁶⁶

Campbell'ın mite olan bakış açısı tıpkı *Jung*'un ki gibi rüya üzerinden kurgulanmıştır. Rüyalarda ortaya çıkan kollektif bilinçaltının mitler vasıtasıyla aktarıldığını düşünen filozof, mitler ve rüyaların aynı yerden geldiğine inanır:

*“ Mitler ve rüyalar aynı yerden geliyor. Sonradan sembolik formda ifade bulan bazı kavrayışlardan ortaya çıkıyor. Yakın gelecekte üzerinde düşünmeye degecek olan tek mit bu şehirden ya da bu halktan değil bu gezegenden ve üzerindeki herkesten söz eden mit. Gelecekte mitin ne olacağı ile ilgili temel düşüncem bu.”*¹⁶⁷

“*Campbell* psikolojisinde “ *Mit kamusal rüyadır, rüya ise kişisel mittir.*” Eğer kişisel mitiniz, rüyanız, toplumunkiyle çakışıyor, kendi grubunuzla uyum içerisindeyiniz demektir. Çakışmıyorsa, önünüzdeki karanlık ormanda yaşayacağınız bir macera vardır.”¹⁶⁸

¹⁶⁵ Joseph Campbell- Bill Moyers, *Mitolojinin Gücü- Kutsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji Ve Hikayeler*, İstanbul 2007, s. 31.

¹⁶⁶ J. Campbell- B. Moyers, *a. g. e.*, s. 43.

¹⁶⁷ J. Campbell, B. Moyers, *a. g. e.*, s. 55.

¹⁶⁸ J. Campbell, B. Moyers, *a. g. e.*, s. 64-65.

Mit araştırmalarını Jungcu perspektife kurgulayan Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eseriyle bu alana yeni bir bakış açısı getirir. Dünya yazınındaki kahramanların yolculuklarını inceleyerek bunları arketipik düzeye indirgeyen Campbell, kahramanın mitolojik macerasının standart yolunun geğiş ayinlerinde sunulan formülün büyütölmüş hali olduğunu savunur:

“Ayrılma- erginlenme- dönüş: buna monomitin çekirdek birimi denebilir. Bir kahraman olağan dünyadan çıkıp doğauştü tuhaflıklar bölgesine doğru ilerler: burada masalsı güçlerle karşılaşır ve kesin bir zafer kazanılır: kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner.”¹⁶⁹

“Ruhsal enerjinin dünyada sürekli çevrimi için kaçınılmaz olan ve uzun inzivanın topluluk açısından aklanması olan dönüş ve toplumla yeniden kaynaşmayı kahramanın kendisi hepsinden de güç bir zorunluluk olarak görebilir. Çünkü eğer başardıysa, Buddha gibi tam bir aydınlanmanın derin huzuruna ulaştıysa, bu deneyimin mutluluğunun dünyanın acılarını karşısında umuda ya da ilgi kaybına yol ağma tehlikesi vardır; ya da ekonomik sorunlara gömölmüş insanlara aydınlanma yolunu bildirerek çözümsüz bir sorun gibi görünebilir.”¹⁷⁰

“Campbell’a göre¹⁷¹ hala mitoloji alanından beslenen bir kültür, insan varlığının her aşaması gibi doğal ortamda simgesel telkinlerle yaşatılır. Tepeler ve ağaçlıkların kendi doğauştü koruyucuları vardır ve dünyanın yaratılışına dair genel tarihin herkesçe bilinen hikâyeleriyle bağlantılıdır. Dahası, orada burada özel türbeler vardır. Nerede bir kahraman doğmuş, bir iş yapmış ya da hiçliğe geğmişse, o yer belirlenir ve kutsanır. Orada mükemmel merkezicilik mucizesi belirtmek ve yaymak için bir tapınak dikilir; çünkü burası bolluğa geğişin mekânıdır. Bu noktada biri sonsuzluğu keşfetmiştir. Bu saha, bu yüzden, verimli bir meditasyona yardımcı olabilir.”¹⁷²

Viyana psikanaliz ekolüne mensup olan önemli bilim adamlarından *Otto Rank*, mit ve psikanaliz arasındaki ilişkiyi irdeleyen bir diğer önemli bilim adamıdır. *Freudien* görüşlerle başladığı psikanalist çalışmalarını *Freud’un* düşüncelerine antitez üreterek

¹⁶⁹ J. Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Ankara 2010, s. 42.

¹⁷⁰ J. Campbell, *a. g. e.*, s. 48.

¹⁷¹ J. Campbell, *a. g. e.*, s. 56.

¹⁷² Merkezi simgeciiliğin önemini vurgulayan bir diğer önemli düşünür, Mircea Eliade’dır. Araştırmacı, İmgeler ve Simgeler adlı kitabında merkezi simgeciiliğin arka planını ciddi veriler eşliğinde ortaya koyar. Ayrıntılı bilgi için bkz., Mircea Eliade, *İmgeler Ve Simgeler*, İstanbul 1992.

(Freud'un psikanaliz yöntemi yerine psikoterapi kavramını ortaya atarak) devam eden Otto Rank, *Kahramanın Doğum Travması* adlı eserinde Campbell'in ortaya attığı kahramanlık arketipinin trajedisini irdeler.

Rank, dölyatağında geçen rahat bir dönemin ardından, çaba ve girişimi gerektiren doğum sonrası koşullara geçişin yeni doğan bebekte yarattığı dehşetin, en sağlıklı insanların bile sonraki yaşamında sürekli var olan birincil kaygının kökeni olduğu görüşünü vurgulamıştır.¹⁷³

“Rank’a göre her insan, bağımlılık ve bağımsızlık ya da boyun eğme ve kendi yönünü kendi belirleme eğilimlerinin yarattığı çatışma ile dünyaya gelir. İnsanın bağımsız bir varlık olma çabası yaşamın özüdür. Bunun karşıtı, dölyatağındaki çabasız varoluşa dönme eğilimidir ki Rank bunu ölüme ulaşma isteği olarak yorumlamıştır. Dolayısıyla ayrılık ve birleşme, yaşam ve ölüm eş anlam taşır. Bağımsızlığa doğru atılan adım ürkütücüdür, bireyselliği yitirerek çevrenin egemenliği altına girmek ise, çaresizlik duygusunun yaşanmasına neden olur. Her iki duruma da eşlik eden duygu suçluluktur. Kendimize ya da çevremize ihanet etmenin suçluluğu. Ayrılma ve birleşmenin yarattığı çatışmalar evrenin doğasında da mevcuttur. Atom altı parçacıklar birbirlerinden uzak olduklarında birbirlerine doğru çekilir, birbirlerine yapışır gibi olduklarında ise hızla birbirlerinden uzaklaşırlar.”¹⁷⁴

Kahramanın anne karnından çıkmasıyla birlikte nevrotik sendroma yakalandığını savunan Rank psikanalizmi, nevrotik sendromun aşılabilmesi için uzunca bir süreye ihtiyaç olduğu hususunu gündeme getirir. Dölyatağının rahatlatıcı ortamından bir anda dünyanın zorluklarına çıkan kahraman, psikopatolojik sendromlara yakalanır. Annesinin besleyici tavrının yıkımına neden olan “baba” da bu anlamda ilk düşmanlardan birisidir. Fakat burada önemli bir ayrıntıyı ifade etmek gerekirse, Rank', *Freud'un Oidipus* karmaşası görüşünün *ensest* bölümüne katılmaz. Rank psikanalizminde *Oidipus* karmaşası, anneye beslenen cinsel itkilerin değil, babaya olan düşmanlığın bir ifadesidir.

Rank, annesinin dölyatağından çıkan kahramanın ana rahmine dönme isteğini sık sık vurgular. Ona göre kahraman, annesiyle olan ilişkilerinin erken aşamada kesintiye uğramasından dolayı, tekrar anne rahmine, bir başka ifadeyle tabiat ananın karnına

¹⁷³ Otto Rank, *Doğum Travması*, İstanbul 2014, s. 8.

¹⁷⁴ O. Rank, *a. g. e.*, s. 9.

dönme ister. *Campbell'in* kahramanın sonsuz yolculuğunun maiyeti de bu bağlamda, anne karnına dönmeyle, yani ölüm metaforuyla kolaylıkla okunabilir.¹⁷⁵

Rank'in kahramanın doğumuyla ve annesiyle olan ilişkilerine yönelik ortaya attığı kuram, psikanaliz ekolünde *nesne ilişkileri* teorisi adı verilen bir kuramın oluşmasına zemin olmuştur. *Meleni Klein* tarafından ortaya atılan nesne ilişkileri kuramı, çocuğun annesiyle olan ilişkilerinde geliştirdiği tutumu ihtiva eder. Çocuğun anne memesine yönelik tutumunun kesintiye uğraması, annenin çocuğun ilgiye ihtiyacı olduğu çağda nevrotik bozukluklar geçirerek çocukla yeteri kadar ilgilenememesi, nesne ilişkileri teorisinin ilgilendiği önemli başlıklardır. Çocuğun annesinden yeterli doyum görememesi durumunda nevrotik davranış bozuklukları sergilediğini iddia eden nesne ilişkileri teorisini kuramsallaştıran ünlü psikanalist *Meleni Klein* bu alanda önemli çalışmalarda bulunmuştur. *Klein, Haset Ve Şükran* adlı eserinde şu tespitlere varır:

“ *Bütün çalışmalarımda, çocuğun ilk nesne ilişkisine annenin memesi ve annesiyle ilişkisine büyük önem verdim. Vardığım sonuç şuydu: Eğer bu içe yansıtılan ilkel nesne ben'de yeterince güvenli bir biçimde kök salabilirse, olumlu bir gelişimin temelleri de atılmış olur.* ”¹⁷⁶

Anne memesine yönelik gelişen nesne ilişkileri teorisinde, anneyle olan ilişkiler tatmin edici düzeyde olsa bile mutlaka bir doyumsuzluk gelişmektedir. Çünkü mutlu bir beslenme bile doğum öncesi anne-çocuk birliğinin yerini tutamaz.

Meleni Klein'in anne memesine yönelik ortaya attığı nesne ilişkileri teorisi *Heinz Kohut* tarafından narsistik ben dairesiyle çevirilir. Kendilik psikolojisini bilim dünyasına tanıtan *Kohut*, Kendilik psikolojisini şu şekilde tanıtır:

“ *Kendilik psikolojisi ise özellikle huzurlu, sakin “ biz” deneyimi içinde ben duygusunun gelişimini esas alır. Sağlam ve tutarlı bir kendiliğin bu koşullarda yerleştiğini söyler. Sarder (1983) ve Stern (1983) çocuğun kendilik duygusunun gelişmesinin koşullarını bu bağlamda ele almışlardır.* ”¹⁷⁷

“Kendilik psikolojisinin diğer psikanalitik kuramlardan ayıran en önemli noktalardan biri de ruhu kapalı bir örgütlenme içinde görmemesi, insanın daima bir

¹⁷⁵ O. Rank, *a. g. e.*, s. 57-58.

¹⁷⁶ Meleni Klein, *Haset Ve Şükran*, İstanbul 2016, s. 20.

¹⁷⁷ Heinz Kohut, *Kendilik Psikolojisi*, İstanbul 1998, s. 10.

kendilik nesnesi ortamına gereksinim duyacağını saptamasıdır. *Kohut* şöyle der: “Kendilik psikolojisi bakış açısından insan doğumdan ölüme dek kendilik nesnesi ortamında yaşar. İnsan tıpkı fizyolojik olarak hayatta kalması için çevresinde oksijene gereksinim duyduğu gibi psikolojik olarak hayatta kalması içinde kendilik nesnelere gereksinim duyar.”¹⁷⁸

Heinz Kohut'a göre en yoğun narsistik deneyimlerden bazıları nesnelere ilişkilidir; yani ya kendiliğin ve içgüdüsel yatırımın korunması için kullanılan nesnelere veya bizzat kendiliğin bir parçası olarak yaşantılanan nesnelere.¹⁷⁹

Kohut psikolojisi temelde, çocukluk döneminde yaşanan nesne ilişkilerinin yarattığı narsistik bozuklukları tedavi etmeye yönelir. *Kohut*, çocukların annesinden aldıkları doyumun eksik olması neticesinde meydana gelen psikopatolojik bozuklukların temelde narsistik bozukluklara yol açtığını ifade eder. Bunlar, çocuğun kendi benine aşırı önem vermesi, kişilik bozuklukları, güven eksikliği olarak ifade edilebilir.

Mit ve psikoloji arasındaki ilişkiyi irdeleyen önemli psikologlardan birisi de *Rolla May*'dir. “May, adı belki de Türkiye’de pek işitilmemiş olmasına karşın, Amerikan psikolojisinde önemli bir isim. Varoluşçu psikolojide adı Sartre ile beraber geçerken, varoluşçu psikoterapinin en önde gelen temsilcisi sayılıyor. Spiegellberg May’i Amerika’da varoluşçu fenomenolojideki en önemli isimler arasına alıyor. May’in ünü yazdıkları kadar, Amerika’da fenomenolojik psikolojiye hem yaratıcılık, hem de eleştiricilik açısından sağlam bir zemin hazırlamasından da geliyor.”¹⁸⁰

“May’e göre Modern çağda (Batı’da) genel bir hastalık miti üretildikten sonra, bu hastalıkla (acıyla, kötüyle) uğraşma sorumluluğu belki de modern toplumun en önemli icatlarından biri olan yeni bir uzman-meslek grubuna verilmiştir.”¹⁸¹

“Toplum, varlığı yaratan Tanrı’nın yetkisini azalttıktan beri, her şeye gücü yeten bir Bilim miti üretti. Bu Bilim’in psikoloji dalı da insanı psikolojik düzeye indirgedikten

¹⁷⁸ H. Kohut, *a. g. e.*, s. 12.

¹⁷⁹ H. Kohut, *a. g. e.*, s. 18.

¹⁸⁰ Rollo May, *Yaratma Cesareti*, İstanbul 2008, s. 6.

¹⁸¹ R. May, *a. g. e.*, s. 8.

sonra, aynı Bilim'e inanan insanın rızasıyla, ona yaşamı için temel doğruları verdiğini iddia ediyor."¹⁸²

“Rollo May'e göre varoluşçu psikoterapi, İnsan, nevroz, sağlık ve İnsan'ın yapacakları üzerine yeterli cevaplar bulunamazken duyulan “ontolojik bir parçalara bölmeyen ve insanlığı bozmayan bir bilimin olanaklılığı varsayımına dayanmaktadır.”¹⁸³

May psikolojisinin en önemli yanlarından birisi, nevrozu hastalık olarak gören modern psikolojiye başkaldırmasıdır. Klinik olarak nevrotik sendromları sakatlık olarak ele alan Batı psikanalizmine ciddi eleştiriler getirir May.

“Ona göre Nevroz aslında uyum başarısızlığının tam tersidir de; nevroz bir uyum yöntemidir; sorun bu yöntemin çok başarılı olmasındandır; nevroz eksiltilmiş bir dünyaya uymanın bir yoludur. Nevroz, içinde bireyin yaratıcı gizilgücünün saklı olduğu yaratıcı bir etkinliktir, ancak bu yaratıcı gizilgücün şu ya da bu şekilde, bireyin sorunlarının ötesinden gelme süreci içinde yaşamın yapıcı yanına kaydırılması gerekir. Nevroz bir dünyaya uyum sağlamanın yaratıcı bir yoludur, psikoterapinin amacı nevrozun içindeki yapıcı gizilgüçleri ortaya çıkarmaktır.”¹⁸⁴

May psikanalizminde sanatçı ve nevrotik kişi temelde aynı özellikleri gösterirler. “Nevrotik ve sanatçı- he ikisi de insan soyunun bilinçdışında yaşadıkları için- bize daha sonra tüm toplumu saracak olan durumu gösteriyorlar. Nevrotik de sanatçı gibi, kendi nihilist ve yabancılaşmış yaşantısından (farkındalığı kabul edilmemiş) doğan aynı çelişkileri yaşıyor, fakat bu iç yaşantılara anlam veremiyor; bu çelişkileri yaratıcı ürünlere dökmenin yetersizliğiyle, onları reddetmenin olanaksızlığı arasında bocalıyor.”¹⁸⁵

Psikolojisinin temeline yaratıcılık kavramını koyan May, her yeni yaratıcı karşılaşmayı yeni bir olay olarak tanımlar:

“Bir başka deyişle, her yaratıcı karşılaşma yeni bir olaydır; her an cesaretin bir başka kendini gösterişidir. Kierkegaard'ın sevgi üzerine söylediği, yaratıcılık için de

¹⁸² R. May, *a. g. e.*, s. 9-10.

¹⁸³ R. May, *a. g. e.*, s. 12.

¹⁸⁴ R. May, *a. g. e.*, s. 15.

¹⁸⁵ R. May, *a. g. e.*, s. 23-24.

doğrudur: Her kişi baştan başlamalıdır: Ve de “ deneyimin gerçekliğini” karşılamak kuşkusuz tüm yaratıcılığın temelidir. ”¹⁸⁶

May’ın nazarında, yaratıcılık basit bir şekilde ölü biçimleri, tükenmiş sembolleri ve yaşamın yitmiş mitlerini feshedip atmak değildir. Joyce’un metaforu ona göre daha nettir. *“İnsanın ruhunu örsünde dövmesi kadar zor. ”¹⁸⁷*

İnsanın evrendeki varlığını sorunsallaştıran *May* mitleri şu şekilde tanımlar:

“Tanrılarla cenk bilmecesinin içinden çıkmaya uğraşırken insanın kültürel tarihe, insanların yaratıcı edimi nasıl anlamış olduklarını aydınlatan mitlere geri döndüm. Bu mit terimini bugünkü saptırılmış “asılsızlık” anlamında kullanmıyorum. Böylesi bir hatayı ancak, deneysel olgu toplama iptilasıyla kendinden geçip, insan tarihinin çok daha derin bilgeliğine kendisini kapatan bir toplum düşebilirdi. Miti daha çok soyun ahlaki bilgeliğinin dramatik bir gösterimi anlamında kullanıyorum. ”¹⁸⁸

“Şiir, piyes ve plastik sanatlarda döllenişin özel biçimleri sembol ve mitlerdir. Semboller ya da mitler bilinçli ve bilinçdışı deneyimi, kişinin şu andaki bireysel varoluşu ve insanlık tarihi arasındaki ilişkiyi dışavururlar. Sembol ve mit, karşılaşmadan fırlayan canlı, hemen dolaysız biçimlerdir ve öznel ve nesnel kutuptan diyalektik iç ilişkisini birindeki değişimin diğerindeki bir değişimi getireceği canlı, etkin, sürekli bir karşılıklı etkileşmeyi içerirler. Sembol ve mit anlattığımız karşılaşmanın yükselmiş bilinç halinden doğup gelirler; bizi ele geçirecek güçtedirler çünkü bizden, yüksek bir bilinç yaşantısı talep eder ve bize yüksek bir bilinç yaşantısı verirler. ”¹⁸⁹

20.yüzyılın başlarına geldiğimizde, psikanaliz tarihinde devrim niteliğinde önemli değişiklikler meydana gelir. Bilhassa *Saussure* tarafından ortaya atılan dilbilimine ait *gösteren-gösterilen-gösterge* kavramlarıyla şekillenen yapısalci perspektif psikanaliz kuramlarını da etkiler.

Saussure ve *Jacobson*’dan aldığı yapısal kuramları, Post- yapısal teoriler içinde eriterek Psikanalize post-yapısalci dilbilim uygulayan önemli psikanalistlerden birisi şüphesiz *Jacques Lacan*’dır.

¹⁸⁶ R. May, *a. g. e.*, s. 68.

¹⁸⁷ R. May, *a. g. e.*, s. 69.

¹⁸⁸ R. May, *a. g. e.*, s. 71.

¹⁸⁹ R. May, *a. g. e.*, s. 142.

Psikanaliz ve dil arasındaki ilişkiyi kursamsallaştıran Lacan psikanalizminin temel sorgulama alanının teorik nesnesi bilinçdışıdır. “Özgün bir nesne olarak bilinçdışını araştırmada kullanılan yegâne araç ise dildir. Psikanaliz bütünüyle dilde ve dil aracılığıyla geçer. Yani hem üzerinde somut olarak çalışılan nesne dilsel bir nesnedir. (Lacan “Bilinçdışı, bir dil gibi yapılaşmıştır” der) hem de bu nesneyi araştıran araç dildir.”¹⁹⁰

“Dil” “toplumsal- uzlaşımsal’ bir kurum olduğuna göre salt bireysel düşünce de yoktur. Bilinç kendini, ancak dilin, yani ‘toplumsal-uzlaşımsal’ bir kurumun dolayımıyla ele alabilir. İşte Lacan’a göre bilinçdışı bu insan-dil ilişkisinin kaçınılmaz mantıki sonucudur. İnsan kendi varoluş gerçeğini, olduğu gibi değil, ancak toplumsal bir kurumun ona sağladığı imkânlarla düşünür. Böylece A. Lemaire’nin dediği gibi insanda bir yarık meydana gelir. İşte bilinçdışının temellendiren budur. İnsan kendi gerçekliğini bilinçdışı kılar. İnsan kendi gerçeğini önce ailenin, sonra diğer kültürlerle kurumların söyleminden dolayımlyarak düşünürken, esas otantik gerçekliğini bilinçdışı kılmış olur.”¹⁹¹

Freud’un düşüncelerini merkeze koyarak bilinçaltının analizine girişen Lacan, psikanalitik kuramının merkezine bilinçaltı ve dil arasındaki ilişkiyi koyar. Ona göre insan dilinin yapısını şekillendiren bizahati bilinçaltında yaşanan bunalımlardır. Şizofrenilerin dili kullanma şekillerini irdelerken dikkatini bilinçaltı-dil ilişkisine yönelten Lacan, şizofreni hastalarının bilinçaltında yaşadıkları patolojik durumların dille kendini gösterdiğini iddia eder.

Lacan, Freud’un bilinçaltına yönelik bastırma mekanizmasını açıklarken post-yapısalcı teoriyi dilbilimle harmanlar. Freud’dan Lacan’a Psikanaliz adlı kitabında Saffet Murat Tuna bu durumu çok güzel açıklar:

“Lacan’ın bastırma mekanizmasını açıklaması dilbilimsel metafor kavramına dayanır. Metafor bir söylemde, dilbilimsel bir gösterenin yerine onunla eş zamanlı (senkronik- paradigmatik) ilişkide bulunan bir başka gösterenin ikame edilmesi edimidir. Böylece gösterilen değişmeden kalmakla beraber, gösterilenin kökensel göstereni yerini başka bir gösterene bırakmış olur.”¹⁹²Bir başka ifadeyle Lacan’a göre

¹⁹⁰ S. M. Tuna, *a. g. e.*, s. 79.

¹⁹¹ S. M. Tuna, *a. g. e.*, s. 90-91.

¹⁹² S. M. Tuna, *a. g. e.*, s. 55.

bastırma, simgesel arzuların toplum tarafından kabul gören daha “uygar” simgelerin ikame edilmesinden ibarettir.”

“Narsistik ben psikolojisi hakkında da çıkarımlarda bulunan Lacan, tüm bu “Ben psikolojisinin” karşısında yer alır. Zannederim Lacan, bastırmayı bir “Ben” işlevi olarak bile görmemektedir. Çünkü Lacan’ın narsistik dönemi olarak kabul edebileceğimiz “Ayna evresinde”¹⁹³ çocuk başlangıçta parçalanmış olarak yaşantıladığı kendi beden imgesini çevresindekilerin bütünsel imgelerinden dolayımlyarak bütünselleştirir ve böylece ortaya “Ben” denebilecek bir şey çıkarsa da bu bütünlük Oidipus sayesinde, yani ailenin söylemi sayesinde dilbilimsel bir gösterge ile temsil edildiğinde “Ben” kurulmuş olur. “Ben” in bütün işlevi “Ayna evresindeki” gibi imgesel özdeşlemeler yapmaktır. Sözelimi erkek çocuğun Oidipus çıkışında “baba”sı ile özdeşleşmesi imgesel bir özdeşleşmedir, yani bir “ Ben” işlevidir. Ancak bu özdeşleştirmeyi yapılandıran simgesel bir temel vardır. “Ben”i baba ile özdeşleşmeye götüren Oidipal söylemdir. Böylece “Ben”, bilinçdışı arzulara giderek daha toplumsallaşmış simgelerin ikame edilmesi ile yönlendirilen bir imgesel özdeşleşme işlevinden ibarettir.”¹⁹⁴

“Freud’un Oidipus mitini yorumlarken kullandığı Batı kültürüne özgü aile yapısının sonucu olma savını kıran Lacan’a göre Oidipus karmaşası, kültürel düzenin kökenlerinde yer alır. Oidipus biyolojik varlığı kültürel “özne”ye dönüştüren simgesel bir karmaşadır; bireyin toplum içindeki ilk kirliliği olan cinsel kimliği kazandığı, toplumsal bir üye haline dönüştüğü aşamadır. Oidipus olmasa insan kültürü düzene giremez, çünkü Oidipus olmaksızın “tatmin-früstrasyon’ diyalektiğinde geçen biyolojik ‘anne-çocuk’ ilişkisi kültürel bir simgeyi, yani “ Baba”yı da içine alacak şekilde dönüşmez.”¹⁹⁵

Lacan’ın psikanalizm tarihinde yarattığı etki, Michel Foucault, Jacques Derrida, Felix Guattari, Gilles Deleuze, Rolant Barthes, Louis Althusser, Michel Baktin, gibi post-yapısalcı düşünürler tarafından devam ettirilir. İsimlerini zikr ettiğimiz bu düşünürler, çalışmalarında zaman zaman Lacancı psikanalizme başvurur.

¹⁹³ Lacan’da ayna evresi, çocuk için eksiksizliğe, Nirvana’ya ulaşmak için annesi ile özdeşleştiği, annesi için tek şey olmak için kendi bedensel imgesini kazanmaya yöneldiği dönemdir. Ayna evresi temelde iki işleve sahiptir. Birincisi; anne ile bütünleşme arzusu, ikincisi; beden imgesinin diğer insanların bedensel bütünlüğü ile özdeşleşme yoluyla kazanılması.

¹⁹⁴ S. M. Tuna, *a. g. e.*, s. 63.

¹⁹⁵ S. M. Tuna, *a. g. e.*, s. 65.

Söylediklerimizi toparlayarak bir sonuca varmak gerekirse, psikanalitik teoriler bağlamında mit, *Freud'un* kuramsal çalışmalarından itibaren kullanıla gelen bir yaklaşımdır. Mitin anlam tabanına yönelik yapılan sorunsallaştırmalarda, mitik imgelemin sembolik örüntülerinin çözümlenmesine psikanalitik açıdan bakmak, mitin metaforik epistemisini ortaya çıkartmak için son derece sağlıklı ve işlevsel bir yaklaşımdır.

2. 5. Mit ve İşlevselliği

Mitin işlevine yönelik ortaya konan çalışmalar, İşlevsel halk bilimi kuramlarının uygulanmasıyla birlikte varlık kazanır. Modern çağın öncü antropologları ve sosyologlarının çalışmalarıyla temellenen işlevsel kuram, esas itibariyle antropoloji alanında yetişmiş olup, antropolojinin halk bilimine olan yakınlığından dolayı halk bilimi ve özellikle de halk edebiyatı yaratmalarını inceleyen antropologlar tarafından geliştirilmiştir. Aynı zamanda “Antropolojik Yöntem” olarak da bilinmektedir. “Temsilcileri arasında Bronislaw K. Malinowski, Franz Boas, Margerat ve Mellville Herkovits ve Ruth Benedict gibi ünlü antropologların bulunduğu bu yöntem, halk bilimi çalışmalarının farklı yöne taşıyan önemli bir yaklaşımdır.”¹⁹⁶

Antropolog kökenli halkbilimcilerin geliştirdiği işlevsel bakış açısının halk edebiyatı üzerindeki uygulama alanının şablonu, *William R. Bascom* tarafından ortaya konur. Halk edebiyatı ürünlerinin işlevlerini; *Eğlenme, Eğlendirme- Hoşça Vakit Geçirme, Toplumsal Kurumlara Ve Törelere Destek Verme, Eğitim Ve Kültürün Genç Kuşaklara Aktarılması, Toplumsal Ve Kişisel Baskılardan Kurtulma İşlevi* olarak sınıflandıran Bascom, halk edebiyatı yaratmalarının işlevsel olarak çözümlenmesinde temel dayanak konumundadır.¹⁹⁷

Bascom'un kuramsallaştırdığı işlevsel kuram, Polonyalı ünlü antropolog *Bronislaw Malinoswki* tarafından geliştirilir. Malenezya ve Trobriand adasındaki yerliler üstüne saha çalışmalarıyla tanıdığımız *Malinowski*, kültürü fonksiyonel bağlamda okur.

¹⁹⁶ M. Ö. Oğuz, M. Ekici, M. Aça, D. Düzgün, R. B. Akarpınar, M. Arslan, A. M. Yılmaz, G. Ö. Eker, T. Özkan, a. g. e., s. 83.

¹⁹⁷ M. Ö. Oğuz, M. Ekici, M. Aça, D. Düzgün, R. B. Akarpınar, M. Arslan, A. M. Yılmaz, G. Ö. Eker, T. Özkan, a. g. e., s. 84.

Malinowski felsefesinde toplum ve kültür, insanların ihtiyaçlarına cevap veren işlevsel yapılardır. İnsanların beslenme, barınma, üreme vb. ihtiyaçlarını karşılayan bu kavramlar, *Malinowski'nin* nazarında, insanın ontolojisinden kaynaklanan dürtülerini bastırırken toplumsal dinamizmi korur.

Bronislaw Malinowski, Yabanıl Toplumda Suç Ve Gelenek adlı kitabında, Malenezya adasında yaşayan yerlilerin hayatlarından kesitler sunar. İnsanların hayatlarını idame ettirmesinde yasaların ve toplumsal normların önemini irdeleyen *Malinowski'ye* göre ilkeller, “rıza- tabiyet” diyalektiği çerçevesinde belli başlı normlara ve yasalara razı gelir.

Emile Durkheim'in determinist bakış açısının ürünü olan olguların “rastgeleliği,” *Bronislaw Malinowski* tarafından ciddi oranda eleştirilir. *Malinowski* düşüncesinde ilkeller hayatta kalabilmek için, bir başka ifadeyle yaşamlarını devam ettirebilmek için, birbirlerine bağımlıdırlar. Bu bağımlılığın sonucu ise toplumda ciddi oranda karşılıklı bir ilişkiye sebebiyet verir. *Malinowski'nin* karşılıklılık kavramıyla izah ettiği toplumsal ilişkiler, toplumu oluşturan her bireyin üstlendiği vazifeleri icra ederek toplumsal dinamizmi sağlamasıyla yönetsel bir yasallık kazanır.

İnsanın ontolojik kökeninden kaynaklanan vahşi yanlarını dizginlemek, toplumsal kargaşayı önlemek için konulan bazı yasaklar, *Malinowski'nin* kuramında işlevsel bağlamda tahlil edilir. Örnek vermek gerekirse *endogamik* evlilik yasağı, *ensest* ilişki yasağı hep bu bağlamda, yani toplumsal kargaşayı önlemek ve aile içi dinamizmi bozmamak adına konulmuş yasaklardır.

Malinowski toplumsal yasakların kökeninde, toplumsal fonksiyonların aksamadan uygulanması normunun yattığını ifade eder. Ünlü antropolog için; takas usulü alışveriş, balıkçılığa çıkılacağı zaman her klanın ortaklaşmacı bir perspektifte üstüne düşen görevleri yerine getirmesi, *x* kabilesinde çıkmayan yemeği *y* kabilesinin, *y* kabilesinde yetişmeyen bitkiyi *x* kabilesinin tedarik etmesi ve bunların belirli yasalarla *hiyerarşileştirilmesi*, toplumsal dinamizmin ihtiyaçlar (işlevler) bağlamında okunmasının bir sonucudur.¹⁹⁸

Malinowski'nin işlevsel bakış açısında, kültürel ve toplumsal ihtiyaçların karşılanması bağlamında kurgulanan yasalar; aynı zamanda mitler, efsaneler, masallar

¹⁹⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz., B. Malinoswki, *a. g. e.*, s. 17-38.

vb. gibi türlerin kökeninde de mevcuttur. Araştırmacı, ilkel halkların yaşamında önemli rol oynayan mitlerin, toplumsal dinamizmi sağlayan başat unsurlardan biri olduğunu fikri yapısının temeline angaje eder.

Malinowski'nin mite yönelik işlevsel bakış açısının kaynağı kuşkusuz tabiattır. Tabiata hâkim olmanın büyüyle sağlandığını iddia eden antropolog, insanın tabiata hâkim olamadığı zamanlarda, olağanüstü olayları açıklamak için mitlere başvurduğunu, bir başka ifadeyle, doğaüstü fenomenleri mitler vasıtasıyla kabullendiğini ifade eder. Bu paralelde *Malinowski* mitin işlevini şu şekilde tanımlar:

“Yaşanan yanıyla göz önüne alındığında mit, bilimsel bir merakı gidermeye yönelik bir açıklama değil ama bir ilk gerçeği yeniden yaşatan bir anlatıdır ve derin bir dinsel gereksinimi, tinsel özlemleri, toplumsal türden baskı ve buyrukları, hatta birtakım pratik istekleri karşılar. İkel uygarlıklarda, mitin vazgeçilmez bir işlevi vardır: İnanışları dile getirir, belirgin kılar ve düzene koyar, ahlak ilkelerini savunur ve onları zorla kabul ettirir, rite ilişkin törenlerin etkinliğini kesin olarak sağlamayı üstlenir ve insanın uyması için yarar sağlayıcı kurallar sunar. Demek ki mit; insan uygarlığının temel bir ögesidir; boş bir olaylar dizisi değildir, tersine sürekli başvurulacak olan yaşayan bir gerçekliktir; soyut bir kuram ya da imgeler gösterisi değil, ilkel dinin ve pratik bilginin gerçek bir düzenlemesidir. Bütün bu anlatılar, yerliler için şimdikinden daha büyük ve anlam açısından daha zengin bir ilk gerçekliğin anlatımıdır, insanlığın, içinde olduğu andaki yaşamının yanı sıra, etkinliklerini ve yazgılarını da belirler. İnsanın bu gerçeklikle ilgili bilgisi, ona dinsel törenlerin ve tinsel nitelikli çabaların anlamını, aynı zamanda da bunları nasıl yerine getireceğini gösterir.”¹⁹⁹.

Joseph Campbell'a geldiğimizde ise, mitlerin dört temel fonksiyonu vardır. “Birincisi mistik fonksiyondur.-ben işte bundan, evrenin ve kendinizin nasıl harika olduğunu fark etmekten ve bu gizem karşısında huşu duymaktan söz ediyordum. - Mit, dünyayı gizem boyutuna, tüm formların altında yatan gizemin fark edilmesine açar. Bunu kaybederseniz bir mitolojiniz olmaz. Eğer gizem her şeyde tecelli ediyorsa evren kutsal bir resim haline gelir. Sen aşkın gizeme sürekli kendi gerçek dünyanın koşulları ile değiniyorsun.”²⁰⁰

¹⁹⁹ Bronislaw Malinowski, *Büyü- Bilim- Din*, İstanbul 1990, s. 88.

²⁰⁰ J. Campbell-B. Moyers, *a. g. e.*, s. 53.

“İkincisi, kozmolojik boyuttur, bununla bilim ilgilenir- sana evrenin şeklini gösterir ama öyle bir şekilde gösterir ki gizem yeniden ortaya çıkar. Bugün bilim insanların bütün cevapları bildiğini sanıyoruz. Ama en büyük bilim insanları “ Hayır, tüm cevapları bilmiyoruz. Size onun nasıl işlediğini anlatıyoruz- ama o nedir?” diyor. Bir kibrit çakıyorsunuz, ateş nedir? Bana oksitlenmeden söz edebilirsin ama bu bana bir şey ifade etmez.”²⁰¹

“Üçüncü fonksiyon ise sosyolojik olandır.-belirli bir sosyal düzeni desteklemek ve geçerli kılmak.- Mitlerin bir yerden bir yere büyük ölçüde değişmesinin nedeni de budur. Bir mitoloji baştan sona poligami hakkında ya da monogami hakkında olabilir. İkisi de iyidir. Bu, nerede olduğunuza bağlı. Dünyamızda ön plana çıkan bu sosyolojik fonksiyondur- ve artık bunun modası geçmiştir.”²⁰²

Miti tanımlama problemi adlı makalesinde *Lauri Honko* mite yönelik bakış açılarını 12 başlık altında toplayarak mitin işlevsel boyutunu ortaya koyar. Bu başlıkları sıralamak gerekirse:

1- *Düşünebilien kategorilerin dayanağı olarak mit.* Mit anlaşılmasız şaşırtıcı olayların açıklaması olarak görülür. Aklın farklı olaylar arasında ilişki kurabilmesi için, evrenin bazı görünüşlerini anlamaya ihtiyacı vardır.

2- *Sembolik ifade şekli olarak mit.* Mit şiir ya da müzik gibi diğer yaratıcı faaliyetlere denk görülür. Mitin kendine özgü ifade şekilleri, gerçekleri, kuralları vardır. İnsan aklının bir yansıması, dünyanın sembolik bir yapısı olarak bakılabilir.

3- *Bilinçaltının tasarımı olarak mit.* Mit alt tabaka ile ilgili olarak görülür ki, bütün insanlar tarafından kısmen paylaşıılır. Sadece kısmen aynı ırk, millet, kültürden olanlar tarafından (Neo- Jungian, ırksal-genetik veraset yerine, toplumsallaştırmaya ve kültürel gruba önem verir.) Freud mit için model olarak “hayaller” (dey-dream) kavramını teklif eder. Bilinçaltının tasarımı gelenek tarafından, kısmen hayatın gerçekleri tarafından kontrol edilir.

4- *İnsanın hayata uyum sağlamasında tamamlayıcı faktör olarak mit.* Dünya görüşü olarak mit: Mitlerde insan, toplumun, kültürün ve doğanın temel problemleri ile yüz yüze getirilir. Mitler hem toplumsal gereksinimleri hem de ferdî eğilimleri tatmin

²⁰¹ J. Campbell-B. Moyers, *a. g. e.*, s. 53.

²⁰² J. Campbell-B. Moyers, *a. g. e.*, s.53.

eden farklı unsurları seçme şansı sunar. Bu unsurlardan aynı zamanda kişisel olan, geleneksel bir dünya görüşü ortaya koymak mümkündür.

5- *Davranış patenti olarak mit.* Mit geçmişin örnekleri olarak çağdaş durumlar karşısında anlamlı bir değerlendirme koyarak kabul edilen davranış şekillerine destek verir. Mitler sorumluluklar ve ayrıcalıklar için geçerli bir sebep sağlar. Mitler emniyet supabı işlevini görür. Halkın duygularını, toplumca yıkıcı pratikler olmadan açıklamayı mümkün kılar.

6- *Sosyal kurumların yasallaştırılması olarak mit.* Mitler geleneklere destek olur. Dinsel törenlerle birlikte, genel dinî değerlere anlam verir ve kendilerini pekiştirir.

7- *Sosyal ilişkiler kurucusu olarak mit.* Mitler, masalların rast gele bir koleksiyonu olarak sayılmıyor. Bir kültürde mitsel temalarla o kültürdeki, toplumca uygun sayılanlar arasında bir ilişki vardır.

8- *Sosyal yapının, kültürün aynası olarak mit.* Mitlerin kültürün bazı yönlerini yansıttığı düşünülür. Yansıma nadiren doğrudan ya da fotoğraf gibi olur, ancak değerleri göz önüne serer ki onların başka türlü meydana çıkarılması zor olacaktır.

9- *Tarihî durumun sonucu olarak mit.* Örnek olarak mitlerin oluşumunda en kesin olan olayların yeniden yapılması verilir. Mitlerin tarihî arka planı ışığında değerlendirilir. Onların daha sonraki kullanılışı ve yeni tarihî gelişmeler sebebiyle değişiklikleri, asılları konusunda oluşturulur.

10- *Dinî iletişim olarak mit.* Mitler, farklı araçlar vasıtasıyla göndericiden alıcıya iletilen haber, bilgi sayılabilir. Bu iletişim sürecinin çok dikkatli tahlili şunları içerir. Dinin dildeki ve ifadenin sözlü olmayan şekillerindeki gereksizlikleri gözlemeyi, bir mesajın temel unsurlarını tanımlamayı v. b.

11- *Dinî tür olarak mit.* Mitler genellikle bir hikâye türü olarak kabul edilir. Bunlar mitin diğer mesajını yaymaya yardımcı olan türler olarak görülmektedir. Hikâye türleri ve destan olmayan türlerle ilgili olarak, mitin bu tür çözümsel (genre-analytical) görüşünü, geleneksel şekilleri iletişim sürecini tayin edici anlamına gelir.

12- *Toplumsal yapı için ortam olarak mit.* Bu kategoriye yapısal, ancak çoğu zaman karakterize edilmiş mitlerin dili, gerçek anlamı ve yapısı değişik yollarla ilgilendiği belirtilen araştırma metotları dahildir. Mitlerin yapısı dizisel açıdan örnek

olarak analiz edilmiş olabilir. İkili zıtlık kavramı bu konuda en popüler sloganlardan biridir.²⁰³

Mite işlevsel olarak yaklaşan önemli araştırmacılarından birisi de *Mircea Eliade*'dir. “*Eliade*'ye göre mit arkaik insana, kendisini varoluşu bakımından oluşturmuş en eski “öyküleri” öğretir, varoluşuyla ve Kozmos içindeki kendi öz varoluş biçimiyle ilgili her şey de onu doğrudan doğruya ilgilendirir.”²⁰⁴

“*Eliade*'nin düşünce yapısında mitleri bilmek demek, nesnelerin kökenindeki sırrı öğrenmek demektir. Bir başka deyişle, yalnızca nesnelerin nasıl var olma aşamasına geldiğini değil ama aynı zamanda, ortadan kaybolduklarında nerede bulunacakları ve nasıl yeniden ortaya çıkarılabilecekleri de bu yolla öğrenilebilir.”²⁰⁵

İnsanların nesnelerin kökenini bilmesine yardımcı olan mit, bu perspektifte *kökensel* kalıplar üretir. Mit, insanlar için örnek modeller sunarak onların hayatlarında nesneyle olan ilişkilerini şekillendirir. Bu bağlamda insanlar; bitkilerin, hayvanların kökenini bilerek kızgın demiri tutabilir, yılanı evcilleştirebilir, evren bilgisine sahip olabilir.²⁰⁶

“Kısacası, mitler Dünya'nın, insanın ve yaşamın doğüstü bir kökeni ve öyküsü bulunduğunu, bu öykünün de anlamı, değerli ve örnek gösterilebilecek nitelikte olduğunu ortaya koyar.”²⁰⁷

Eliade, doğrudan tarihsel zamanın karşısında kurguladığı mitik zaman kavramından hareketle; mitlerin ortaya çıktığı ilkel görüngülerin günümüzde tekrarlanarak mitin kökeninin anlaşılacağını ve bu kökenin bilinmesiyle mitin işlevsel olarak sağaltım, koruma, tanzim gibi işlevleri üstlenebileceğini iddia eder. Örnek vermek gerekirse ağır bir hastalığa yakalanan bir kişi, bilinen köken miti sayesinde ilkel zamana döndürülebilir. İlkel zamana dönen hasta, kozmosun yeniden yaratılması misali hastalığından kurtulur. *Eliade* bunu şu şekilde ifade eder:

²⁰³ Lauri Honko, “Miti Tanımlama Problem”i, *Milli Folklor*, sayı: 59, Ankara 2010, s. 100-101. (Mitin işlevine yönelik ortaya konan 12 maddelik sıralamanın tekmili Lauri Honko'nun makalesinden alınmıştır.)

²⁰⁴ M. Eliade, *a. g. e.*, s. 21-22.

²⁰⁵ M. Eliade, *a. g. e.*, s.23.

²⁰⁶ M. Eliade, *a. g. e.*, s. 25.

²⁰⁷ M. Eliade, *a. g. e.*, s. 29.

“Tedavi amaçlı bu büyülü şarkılarda ilaçların kökenini anlatan mitin her zaman kozmogoni mitinin içine katıldığı görülür.”²⁰⁸

Eliade'nin kuramında mit, kronolojik olarak akan tarihsel zamandan ziyade, *dairesel* bir zaman formuyla çevrelenir. Günümüzde üretilen mitlerin daima bu dairesel zamanı tekrarladığını iddia eden *Eliade*, mitin kökenine yönelik edinilen bilginin bütün hayatımızı şekillendirerek evreni tanzim ettiğini ileri sürer.²⁰⁹

“Demek ki, mitleri “yaşamak” gerçek anlamda “dinsel” bir yaşantıyı kapsar; çünkü sıradan bir yaşantıdan, gündelik yaşamdan farklılık gösterir. Bu yaşantının “dinselliğini”, mitolojiye özgü, coşturucu, anlamlı olayların yeniden gerçekleşmesi aşamasına getirmesi, Doğaüstü Varlıklar’ın yaratıcı eylemlerine yeniden tanık olunması olgusundan ileri gelir; her günkü dünyadaki yaşam kesintiye uğratılır; güzelleştirilmiş, parlak Doğaüstü Varlıklar’ın hazır bulunmasından derinlemesine etkilenmiş bir dünyaya dalınır. Mitsel olayların anılması değil ama bunların yinelenmesidir burada söz konusu olan.”²¹⁰

Görüldüğü üzere mitlerin işlevleri, araştırmacıların mite olan bakış açısına ve mite yüklediği anlam boyutuna göre farklılık göstermektedir. Genel olarak söylemek gerekirse mitlerin işlevleri; olağanüstü fenomenleri açıklamak, insanlığın bilimsel bilgi dönemi öncesinde olguları bilme merakını karşılamak, toplumsal dinamizmi sağlamak için belirli kurallar oluşturmak, toplumu ve bireyi tanzim etmek, insanlığın hayatı anlamlandırmasında belirli şablonlar oluşturmak, insanın kutsala olan akınına sağlam bir zemine oturtmak, kültürü ve inançları gelecek kuşaklara aktarmak olarak özetlenebilir.

2.6.Mit ve Dil/Yapısal Çözümleme Bağlamında Mitin Gramatikal Kökenleri

Mit ve dil arasındaki ilişki, yapısalcı teorinin ortaya çıkmasıyla beraber çözümlenmeye başlanmıştır. *Ferdinand De Saussure* ve *Jakobson*'un çalışmalarıyla ön plana çıkan yapısalcı teori, dili; kültürü ve toplumu oluşturan anlam dizgesi olarak tanımlamıştır.

“*Ferdinand De Saussure* kendinden önceki tarihsel bakış açısını değiştirerek dilin bir sistem olduğunu ileri sürmüştür. *Saussure*’ün bu yaklaşımı dilbilimin nesnesine

²⁰⁸ M. Eliade, *a. g. e.*, s. 43.

²⁰⁹ M. Eliade, *a. g. e.*, s. 66-69.

²¹⁰ M. Eliade, *a. g. e.*, s. 28-29.

özgün bir bakış açısı getirmiştir. Onun yapısal dilbilim çalışmaları sosyal bilimlerin pek çok alanında kullanılmasının yanı sıra özellikle *Levi Strausse*'ün antropolojisi, *Barthes*'in göstergebilimi, *Derrida*'nın yapıbozumu, *Kristeva*'nın metin çözümlemesinde karşımıza çıkar.”²¹¹

“Değişik yapısalılık türleri, 1960’larda Paris’in entelektüel atmosferini etkilemekte ve bu yapısalıcı akımlar dönemin düşünce yazılarının üretilmesini sağlamaktadır. Bu akım “entelektüel ilgi merkezini, konuşan öznenen uzaklaştırıp konuşulan dilin yapısına kaydırmaya yönelik girişimler olarak nitelenebilir.” Birbirlerinden son derece farklı olmakla beraber Foucault da dahil olmak üzere pek çok düşünüre yapısalıcı tanımlaması yapılmıştır.”²¹²

“Megill, yapısalılığı gösterge yapısalılığı ve yapı yapısalılığı olarak ikiye ayırmaktadır. Pettit ve Wahl’e göre “gösterge” yapısalılığının kavramsal kökenleri, Saussure’ün Genel Dilbilim Dersleri’nde ve daha özgül olarak da Saussure’ün göstergeyi gösterenle gösterilenin birliği olarak tanımlamasında bulunur. Göstergebilimsel tanımı öne çıkaranlar Saussure’ün sosyo-lingüistiği bağlamında göstergebilimini ele alırlar. Piaget, yapı yapısalılığının alanını dilbilim dışında doğa bilimleri, psikolojik ve antropolojiyi işin içerisine katarak genişletmiştir. Bunun nedeni göstergenin yapısalılık kavramı içindeki öneminin önüne geçmektir. Piage, göstergeye hiç vurgu yapmadan yapısalılığı “yapısalılık yapıyla ilgilenir; yapı ise bir “dönüşüm sistemi’dir” diye tanımlarken de bunu vurgulamıştır.”²¹³

“Çağdaş düşüncede bilimsel olarak gösterge kavramını ilk defa ele alan Saussure’dür. O, yapısalılığını gösterge kavramı üzerine temellendirir. Saussure, ulaşabildiği tüm dilleri betimleyerek dilin evrimini incelemek ve tüm dillerde evrensel olarak dilin yasalarını ortaya çıkaran yasaları bulmak ve dilbilimin sınırlarını çizmek ister ve bu unsurları dilbilimin görevi olarak görür. Onun dilbilimine dair amacını: “Konunun, görüş açısından önce var olması şöyle dursun, neredeyse görüş açısı konuyu yaratır. Kaldı ki söz konusu olguyu ele alış biçimlerinden hangisinin öncelik taşıdığını ya da üstün olduğunu da önceden bize hiçbir şey göstermez. Üstelik olguyu ne biçimde ele alırsak alalım, dil olayının her zaman iki yüzü vardır; bunlar birbirinin karşılığıdır,

²¹¹ Ufuk Bircan, “Saussure’de Dil, Dilbilim Ve Göstergebilim”, *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 13/25, Diyarbakır 2013, s. 44.

²¹² U. Bircan, a. g. m., s. 44-45.

²¹³ U. Bircan., a. g. m., s. 44.

birbirinin değerini belirler. “ ifadelerinden çıkarsamak mümkündür. Işık, Saussure’ün bu alıntısından hareketle “ bu yaklaşımın gerek göstergebilim (semyoloji) ve çağdaş dilbilimin, gerekse de yapısalcılık diye adlandırılan sosyalbilim yaklaşımının temelini” oluşturduğunu söyler. Saussure, birbirlerinin değerini belirleyen ikili kavramların oluşturduğu bir bakış açısını sunmaktadır. Saussure’ün karşıtlıklarından hareketle kendi dilbilim görüşlerini oluşturanlar arasında “Tesniere’in (1839- 1954) öncülüğünü yaptığı Fransız Ekolü, E. Sapir (1884-1939) ve Bloomfield’in (1884-1949) kurduğu Amerikan Ekolünü ve Troubetzkoy’un (1890-1938) oluşturduğu Prag ekolü sayılabilir.”²¹⁴

“Temel hedefi dili oluşturan karmaşık sözcük topluluğuna düzen getirmek olan Saussure, konuşma ediminin ancak bu edimlerin kendisinden türediği dilsel yapı aracılığıyla ortaya konabileceğini söyleyerek dilde genel geçer bir yapı olduğunu ve anlamayı mümkün kılan şeyin de bu yapının kendisi olduğunu temellendirir. Saussure, dildeki kavramları *gösterilen* (at), kavramları oluşturan sesleri *gösteren* (a-t), bunların bütünü de *gösterge* olarak görür ve dilsel çözümlemeyi bunlara ait kod çözme olarak kabul eder. “Gösteren ve gösterilen terimleri hem kendi aralarındaki, hem de bütünlü kurdukları karşıtlığı belirtmek gibi bir yarar sağlar.” Bu üç kavram karşıtı olmakla beraber birbirlerini çağrıştıran isimlerle belirtilirse anlam da belirginleşmiş olur. Saussure’e göre “ Göstereni gösterilenle birleştiren bağ nedensizdir. Göstergeyi, bir gösterenin bir gösterilenle birleşmesinden doğan bütün olarak gördüğümüzden daha yalın olarak şöyle diyebiliriz. *Dil göstergesi nedensizdir*. Anlam dilin kendisinden doğmaz, ancak gösteren, o dili kullanan dilsel topluluğun kuralları dışında bütünüyle nedensizdir. Çinli birinin imparatorunu dokuz kez eğilip doğrularak selamlamasından hareketle Saussure, bu nedensizliğin toplumsal bir uzlaşmaya dayandığını “Bunların kullanılmasını zorunlu kılan kendi öz değerleri değil söz konusu olan kuraldır. Onun için diyebiliriz ki göstergelerin her bakımdan nedensiz olanları göstergesel yöntemin ülküsünü öbürlerinden daha iyi gerçekleştirir.” şeklinde sözleriyle belirtmiştir.”²¹⁵

Saussure, dilbilim tarihinde kendisine kadar revaçta olan art zamanlı zaman anlayışını senkronik bir boyutta algılamıştır. Ona göre dil, tarihin derinliklerine gömülmüş tozlu kitapların ifadesi değil, yaşanan an içinde tarihi de ihtiva eden canlı bir olgudur.

²¹⁴ U. Bircan., a. g. m., s. 45.

²¹⁵ U. Bircan., a. g. m., s. 46.

Jacobson ile tanıştıktan sonra lingüistik metodu antropolojiye uyarlayan *Levi-Strauss*, mitleri dilbilimsel bir yapı olarak kavrar. “Strauss’a göre yapı, bir toplum içindeki bireyler konvansiyonuna dayanan, ama yine de tek tek bireylerin iradesini aşan, tek bir bireyin kendi arzu ve iradesiyle oluşturamayacağı ve hatta yok edemeyeceği bir sistemdir. Yapının iradesi bireyin iradesini kuşatır.”²¹⁶

Strauss, *Saussure*’nin kuramsallaştırdığı yapısalcı yöntemi; akrabalık sistemlerine ve mitlere uyarlar. Akrabalık sistemlerinin ve mitlerin, çeşitli toplumların kültürlerinde ortaya çıkan farklı görünümüne karşın, temelde kabuksal bir yapıya sahip olduğu düşüncesi, *Strauss* yapısalcılığının temelidir. Ona göre kültür, her toplumda farklı kılığa girse bile bunu evrensel normların çatısı altında yapar. Bu evrensel normlar *Strauss* felsefesinde değişmeyen temel yapıyı ihtiva eder. Mesela bir akrabalık sistemi her şeyden önce bir anlam sistemidir, ve bu nedenle statülerden değil, ilişkilerden mürekkeptir. Yani anlam kendi başına değil, ancak ilişki içinde var olabilir.²¹⁷

Strauss, yapısalcı bir bakış açısıyla algıladığı mit kavramını anlamla paralel bir düzleme angaje eder. Ona göre yapı ve anlam birbirlerinden ayrı düşünülemez iki kavramdır. Mitlerde bu paralelde, *Saussure*’ün ortaya attığı gösteren- gösterilen-gösterge formülasyonu yapılaşan, arkasında üst-dilin metaforik anlam tabanını bulunduran evrensel fenomenlerdir.

“Başka sosyal analiz formlarının bireyci temelini reddederek *Levi Strauss*, sosyal hayatın, kültür modellerinin yapıya kavuşturduğu ve yeniden ürettiği bazı anahtar organizasyon ilkelerine indirgenebileceğini savunur. Dolayısıyla yapısal metodun temelinde bütün sosyal ilişkileri meydana getiren sosyal kuralların tanımlaması vardır. Sosyal fenomeni, ilişkileri ve yapıları düzenleyen anahtar kurallara indirgeyerek *Lévi-Strauss*- akrabalık ilişkilerini, geçiş ayinlerini ve mekân organizasyonları gibi- kültürün maddi boyutuyla, -dil mitler ve sanat gibi- sembolik alanları açıkça ilişkilendirir.”²¹⁸

Lévi Strauss bütün kültürleri, gösterge sistemleri olarak sınıflandırır. “Çünkü toplum olaylarının ve sosyal eylemlerin temelinde daima bir iletişim ve anlama isteği

²¹⁶ C. L. Strauss, *a. g. e.*, s. 11.

²¹⁷ C. L. Strauss, *a. g. e.*, s. 13.

²¹⁸ C. L. Strauss, *a. g. e.*, s. 16-17.

yatar. “İnsan demek dil demektir dil demekte toplum demektir.” Bu açıdan bütün sosyal olaylar lingüistik olaylardır.”²¹⁹

“*Lévi Strauss*’un mit analizi, fonolojik ve mikroskobik diyebileceğimiz şekilde mitin hikâyesine değil, yapısına yönelir. Çünkü ona göre mit, bir cümleden çok, tek bir göstergedir ve anlaşılması gereken şey mitin, felsefi veya ontolojik içeriği yahut sezgisi anlamında dile getirmek istediği şey dışında, daha ziyade mitlerin tanzimi ve düzeni, yani yapısıdır.”²²⁰

“Bu nedenle mitolojik analizin olmazsa olmazı; bu kendi başlarına anlamlı olmayan unsurları anlamlı kılacak ikili zıtlıklardır. Mitler bu tür zıtlıklar üzerinden akrabalık ilişkileri, doğa, topraktan yaratılış gibi daha genel kategoriler üzerine düşünmeye yarar. Mit, “ilkel” insanın bu tür hayati problemler üzerine düşünme tarzıdır.”²²¹

Strauss için mitler, insanlığın evren hakkındaki düşüncelerinin akli ürünleridir. Fonksiyonalist ve antropolojik göç merkezini yerle bir ederek yapısalcı kuram perspektifiyle mitleri yapısal olarak çözümlenmeye çalışan *Strauss*, mitlerin birçok toplumun yapısında mevcut olduğunu ifade eder. Bu ontolojik alan ancak halkın konuştuğu dilin içinde göstergeler şeklinde ortaya çıkan mitlerin çözümlenmesiyle, bir başka ifadeyle, yapısal olarak sembolleştirilmiş mitlerin semantik boyutunun idrak edilmesiyle anlaşılabilir. Dili anlamak, mitlerin yapısını anlamaktır, mitlerin yapısını anlamak ise, mite yüklenen anlamı ortaya çıkartmaktır.

Strauss, göstergebilimsel teorilerin yeni yeni yaygınlaşmaya başladığı dönemde, dil ile antropoloji arasında yakın bir ilişki kurar. Antropolojinin ilgilendiği akrabalık sistemleri, kültür gibi kavramların doğrudan dilde tezahür ettiğini düşünen *Strauss*, dilsel göstergelerin çözümlenmesiyle evrende var olan mitik kanonun da anlaşılacağını savunur.

“Fakat onun amacı herhangi bir özel mitin analizi değil, daha ziyade mitik yapının çeşitli dile getirilişleri ve versiyonları içinde yeniden birleştirdiği yahut eklemlendiği dönüşüm mekanizmalarıdır. Bütün bu çeşitlilikler arasında sürekli yinelemeler ve tekrarlar göze çarpar. Hem aynı hikâye hem de farklı hikâyelerde aynı

²¹⁹ C. L. Strauss, *a. g. e.*, s. 16.

²²⁰ C. L. Strauss, *a. g. e.*, s. 24-25.

²²¹ C. L. Strauss, *a. g. e.*, s. 25-26.

unsurlarla karşılaşabiliriz. Buda şaşırtıcı değildir, çünkü Lêvi-Strauss'a göre mitler kuşakların birbirleriyle iletişimi demektir. Asırlar ötesinde sürdürülen bu iletişimde, kuşakların birbirini anlayabilmesi için de bazı şeylerin tekrar tekrar vurgulanması kaçınılmazdır.”²²²

Strauss felsefesinde, dünya mitolojileri arasında yakın bir bağ vardır. Yüzeysel yapıda bu farkları anlamamız mümkün olmamasına rağmen, metnin derin yapısına inildiğinde, yani göstergeler yapı içinde anlamlandırıldığında, dünya mitolojilerinin ortak bir episteme etrafında teşekkül ettiği görülecektir.

“Dolayısıyla, bir miti aşağı yukarı bir orkestra parçasında okuduğumuz gibi okumalı, bir portreden ötekine değil de bütün sayfayı kavrayarak ve sayfanın başındaki ilk portrede yazılmış bir şeyin ancak daha aşağıdaki ikinci portre, üçüncü portre ve diğerlerinde yazılanların ayrılmaz parçası göz önünde bulundurulursa anlam kazanacağını fark etmeliyiz. Yani sadece soldan sağa değil, aynı zamanda dikey olarak, yukarıdan aşağıya doğru da okumalıyız. Her bir sayfanın bir bütün olduğunu anlamalıyız. Dahası miti, ancak birbirini takip eden portrelerle yazılmış bir orkestra parçası olarak ele aldığımızda, bir bütün olarak anlayabilir ve ondan anlam çıkarabiliriz.”²²³

“Lêvi-Strauss miti yapısal açıdan ele alan ne ilk ne de tek kişidir. Özellikle Ruh halkbilimci Vladimir Propp (1895-1970) ve Fransa doğumlu bir Hint-Avrupa uzmanı olan Georges Dumêzil, hem Lêvi- Strauss'tan önce, hem de ondan bağımsız olarak bu konuda yazmıştır. Prop'un ortaya koyduğu yapı, Rus masallarının olay örgüsünü çözümlemesine dayanır ki mit ve edebiyat bölümünde buna kısaca değinmiştir. Prop'un yapısı, onun çabalarını bu nedenle küçümseyen Lêvi- Strauss'un aksine, hikâye düzleminde ilerler ve bu yönüyle de Otto Rank, Joseph Campbell ve Lord Raglan'ın ortaya koyduğu “yapı” dan pek farklı değildir. Öte yandan, Dumêzil'in sunduğu yapı Lêvi- Strauss'tan daha derine inmez, fakat tıpkı Lêvi Strauss'ta olduğu gibi zihinsel kurallar yerine toplumsal kuralları yansıtır ve iki parça yerine üç parçadan oluşur.”²²⁴

“Louis Gernet'den etkilenen ve Jean-Pierre Vernant'ın (1914-2007) başını çektiği bir grup Fransız klasikçi, her ne kadar bazı uyarlamalar yapmış olsalar da, Lêvi-

²²² C. L. Strauss, *a. g. e.*, s. 26.

²²³ C. L. Strauss, *a. g. e.*, s. 78.

²²⁴ R. A. Segal, *a. g. e.*, s. 159-160.

Strauss'un yapısalcılık anlayışının en sıkı takipçilerindendi. L vi- Strauss, miti sosyal, kültürel, politik, ekonomik ve hatta cinsel pek çok içeriğinden kopardığı için sık sık ve oldukça ağır bir biçimde eleştirildi. Asdiwal  zerine olan denemesinde, coğrafi, ekonomik, sosyolojik ve kozmolojik etkenleri inceleyip b t nleştirek bir mitin ayrıntılı etnografik özümlemesini sağlar; fakat bunu başka hiçbir yerde yaptığı görülmez. Vernant ve özellikle de Marcel Detienne, Pierre Vidal-Naquet ve Nicole Loraux gibi onun klasikçi arkadaşları, Asdiwal  z mlemesini kendilerine model olarak almıştır. Bu klasik iler, L vi-Strauss'un halefleri olarak, mitin altında yatan ve gizli kalmış tasarımı bulmaya çalıŐtılar; fakat daha sonra, bu tasarımların genel olarak toplumda görülenlerle ilişkisini ortaya çıkarmaya çalıŐtılar.²²⁵

Mitosu gramatikal açıdan inceleyen bir diğer önemli düşünür Şüphesiz *Roland Barthes'dir. Sorbone'da öğrenim gören Barthes, College De France'da göstergebilim alanında dersler vermiştir. Saussure' n yapısalcı teorisini post- yapısalcı teoriyle destekleyen Barthes, dili göstergelere indirger. Ona göre gösterge, kendisinden başka bir Şeye işaret eden, temsili olan ve yorumlanabilen her türlü cisim, durum ve olaydır.*

Barthes, gösteren-gösterilen ve gösterge kavramıyla formüle edilen klasik göstergebilim teorisini Fransız toplumuna uyarlar. Fransa toplumuna damga vurmuş; kırmızı Şarap, oyuncaklar, plastik, süt, biftek, kızarmıŐ patates, yoksullar, proleterler, iŐçiler gibi derin tabakada yorumlanabilecek her türlü olguyu göstergebiliminin içine sokarak irdelediği olguların mitik anlam katmanlarına ulaşmaya çalışır.

Barthes'e göre dil; onu oluşturan s ylenden müteşekkildir. Bir başka ifadeyle sembolize edilen, temsili konumunda bulunan gösterge bir söylem biçimidir. Filozofa göre s ylen, hiç kuşkusuz, herhangi bir söz değildir: dilin s ylen olması için özel koşullar gerekir: bunları az sonra göreceğiz. Ama daha başlangıçta, önemle belirtilmesi gereken Şey söylemin bir biliŐim dizgesi, bir bildiri olduğudur. Böylece, söylenin bir nesne, bir kavram ya da bir düşün olmayacağını görüyoruz; bir anlamlama biçimidir s ylen, bir biçimdir.²²⁶

Barthes, gösterge olarak ele aldığı bütün olguların derin anlamına, bir başka ifadeyle mitik anlamına yönelir. Ona göre göstergeyle temsil edilen s ylen, dikkatli incelendiğinde görünenin ötesinde derin bir anlam boyutuna sahiptir. Bu sebeple

²²⁵ R. A. Segal, *a. g. e.*, s. 160.

²²⁶ R. Barthes, *a. g. e.*, s. 179.

Barthes felsefesinde doğada bulunan herhangi bir şey kolaylıkla söylen olabilir. Filozof *Çağdaş Söylenler* adlı kitabında bu bağlamda anlamlama sorununa ciddi oranda eğilir:

“Gerçekten de, bir sözün incelenmesi olarak, Saussure’ün yaklaşık kırk yıl önce göstergebilim adıyla öngördüğü şu geniş göstergeler biliminin bir parçasından başka bir şey değildir. Göstergebilim henüz kurulmamıştır. Bununla birlikte, Saussure’den beri, bazı bazı da ondan bağımsız olarak, çağdaş araştırmaların koca bir bölümü durmamacasına anlamlama sorununa gelmektedir: ruhçözümleyim, yapısalcılık, biçimsel ruhbilim, örneğini Bachelard’ın verdiği kimi yeni yazınsal eleştiri girişimleri olguyu artık yalnızca anlam belirten yanıyla incelemek istiyorlar. Bir anlam varsaymak da göstergebilime başvurmadır. Göstergebilimin tüm bu araştırmaları eşit bir biçimde açıklayacağını söylemek istemiyorum: içerikleri farklıdır. Ama ortak bir koşulları vardır, hepsi de değerler bilimidir; olguyu karşılıklarına almakla yetinmezler: onu bir başka şey yerini-tutan öge olarak tanımlayıp araştırırlar.”²²⁷

“Öyleyse, bundan böyle dil, söylem, söz vb. sözcüklerinden, ister sözel, ister görsel olsunlar, her türlü birimi ya da anlamlı bireşimi anlayacağız: bizim için bir fotoğraf da bir gazete yazısıyla aynı nitelikte söz olacaktır; bir şeyler belirtecek olurlarsa, nesnelere kendileri de söz olabilecektir.”²²⁸

Barthes felsefesinde söylen, daima bir üst anlamlandırma sürecini içerir. *Barthes* felsefesinde söylen olarak görülen fenomenler, *gramatikal-mitik* bir boyuta sahiptir. Bu bağlamda *gramatikal-yapısalcı* bir perspektife sahip olan söylen, daima mitik anlamdan beslenir.

Mit ve yapı arasındaki ilişki, post-yapısalcı teorilerle birlikte daha fazla irdelenmeye başlanmıştır. Özellikle derin anlam tabakalarının yapı içinde çözümlenmesini söylene dayandıran araştırmacıların çalışmaları son derece önemlidir. Bu bağlamda; *Michail Bahtin*, *Julia Kristeva*, *Umberto Eco*, *Charles Sandres Peirce* gibi isimler burada zikredilebilir.

2. 7. Mit ve Edebiyat

Mit ve edebiyat bir ırmağın aynı yere dökülen iki koludur. İnsanlığın ilkel çağlarda evreni anlamlandırmasının ürünü olan mitos ve evreni anlamlandırmanın

²²⁷ R. Barthes, *a. g. e.*, s. 181.

²²⁸ R. Barthes, *a. g. e.*, s. 180.

estetik tezahürü olan edebiyat, hep aynı ırmakta yıkanmışlardır. İnsanlığın zihinsel tasarımlarının estetik ifadesi olan mitos, zihinde şekillenen bir sürecin imlenmiş biçimi olması nedeniyle doğrudan edebiyat olarak okunabilmektedir.

Anlatıların ayrışmadığı dönemlerde mitos olarak bilinen edebiyatın ilk türleri, bünyesinde sanatkârane bir üslubu barındırırlar.²²⁹Sözel olarak aktarılan mitoslar, aynı zamanda edebiyatın temel türleri olan roman, hikâye, şiir gibi türlerin sahip olduğu karakter ve zaman anlayışına da sahiptirler.

Olağanüstü kahramanların anlatısı şeklinde okunabilecek mitos, mutlaka tematik perspektife de sahiptir. Dünya'nın yaratışını anlatan kozmogoni mitleri, evrenin sonunu anlatan eskatoloji mitleri hep bu bağlamda belirli anlam epistememesi ihtiva ederler. İşte mitos edebiyata yaklaştıran en önemli özellik, bu anlam bağıntısının içinde kodlanmasıdır.

Edebiyata kaynaklık eden anlatıların ilk çağlardan beri sözel olarak aktarıldığı, matbu çağının gelmesiyle bunların kitaplaştırıldığı bilinen bir gerçektir. İlkel çağlarda belli kültürel aktarıcılar (Şamanlar, saz şairleri) tarafından aktarılan mitos, logosla karşı karşıya geldikten sonra aktarım sürecini yazılı kaynaklara (kutsal kitaplar, rasyonalist romanlar ve edebî türler) nakl eder.

Bilindiği gibi postmodern söylemin edebiyat dünyasında varlık kazanmasıyla beraber, rasyonalist anlamı imleyen edebi türler geri planda kalmıştır. Sanatkârlar, insanlığın ilkel çağlarda tasarladıkları mitik evreni romanlarında tekrar kurgulamaya başlamışlardır. Giriş bölümünde kapsamlı bir biçimde değindiğimiz *Thomas Mann*, *James Joyce*, *Kafka*, *Camus* gibi edebiyatçı kişiliğini ön plana çıkartmış şahsiyetler, mitos hep edebi eserin merkezinde konumlandırmışlar ve rasyonalist edebiyat anlayışına ciddi oranda ket vurulmuştur.

Postmodern söylemin geliştirdiği felsefi dayanağın temel noktası, yeni hiçbir şeyin söylenemeyecek olmasıdır. Postmodern felsefeye göre edebiyat ve onun alt türleri; roman, hikâye, şiir daima insanlığın ontik tabanını kodlar. Kodlanan mitik anlam katmanını postmodern söylemin yapı-söküm tekniği bağlamında şizforenikleştiren edebiyat sanatkârlarının beslendikleri yegâne anlam katmanı da bu ontik taban, yani mitik tabakadır. Bu konuda *Dursun Ali Tökel*'in ifadeleri oldukça dikkat çekicidir.

²²⁹ Y. Küçükcoşkun, *a. g. e.*, s. 143.

“Edebî metinlerin anlaşılmasında en önemli adımlardan biri de sanatçının metin kurmadan kullandığı kaynakların bilinmesidir. Bu anlamdaki kaynakların başında mitolojik/anlatılar, mitik unsurlar gelir. Metinlerin gerçek anlamda çözümlenmesinde mitolojik metinlerin/ göndermelerin/ anıştırmaların çok iyi bilinmesi gerekir. Zira ilk anlatılar mitlerdir: “Mit kelimesi hikâye demektir. Mit bir hikâyedir, bir anlatıdır veya bir şiirdir; mit, insana hayallerinin estetik yaratılışını hesaba katan bir edebiyattır.” Buna göre ilk mitolojik anlatıları, onlardan doğmuş, epope, destan, masal, legend vs. gibi diğer edebî türleri edebiyatın ilk başlangıç noktaları olarak ele almalı ve edebiyatın tarihî seyri incelenirken mitolojik metinlerden başlanılmalıdır. Burada şüphesiz tarihî süreç içerisinde tedricî bir gelişim söz konusudur ve bu gelişim dikkate alınmadan yapılacak araştırmalar yarım ve eksik kalacaktır.”²³⁰

Serdedilen pasajda da görüldüğü üzere *Dursun* hoca, edebiyatın kaynağını mitik unsurlara bağlar. Hakikaten bu görüş bütün edebî türlerin doğduğu orijini göstermesi açısından son derece önemlidir, zira anlatıların çoğu mitik unsurlarla girizgah yapar, mitik unsurlarla nihayete erer. Edebiyat olmadığı zamanlar mitos şeklinde tezahür eden anlatılar, evrenin yaradılışını-mitik orijini- anlatarak bir serüvene çıkar, evrenin sonunu ilksel zamanın kozmik varoluşuna dayandırarak da nihayete erer. Bu bağlamda edebiyat alanında eser veren her sanatkâr, bilinçli/bilinçsiz mitik göndermeleri eserinin derin tabakasında kodlamaktadır. Eserin yüzeysel yapısında doğrudan, *Prometheus*, *Achilleus*, *Athena*, *Hercules* vb. gibi mitolojik figürler geçmese de eserin derin anlam tabakaları daima mitik perspektife sahiptir. Çünkü edebiyatın ortaya çıkması, parçalanması (roman- hikâye vb.) daima o tek büyük anlatıdan, yani mitostan müteşekkildir.

Antik Çağ’da ve Orta Çağda kilise etrafında teşekkül eden kutsal kitapların mitik yorumu genelde edebiyat bağlamında düşünülmüş, mitosun kutsal kitaplarda ve o dönemin edebî ürünlerinde şekil değiştirerek varlığını devam ettirdiğine inanılmıştır.

Robert Alan Segal edebiyatın kökenini mitosa dayandıran teorilerin *Jane Harrison*, *Gilbert Murray* ve *F. M. Cornford* ile başladığı görüşündedir.²³¹

“Bir Ortaçağ uzmanı olan İngiliz *Jessie Weston*, *From Ritual to Romance* adlı eserinde, *Frazer*’ın ikinci ayinsel mit yorumunu Kutsal Kâse efsanesine uyguladı.

²³⁰ Dursun Ali Tökel, “Edebiyat Mitolojinin Mitoloji Edebiyatın Neresinde”, *Bizim Külliye*, 13/51, Elazığ 2012, s. 23.

²³¹ R. A. Segal, *a. g. e.*, s. 108.

Frazer'ın izinde yol alan Weston'a göre de, ilkeller ve eski insanlar toprağın verimini, bereket tanrısının vücut bulduğu krallarının sağlığına bağlıyorlardı. Ancak, Frazer'a göre en temel ayin sağlığını kaybeden kralın yenilenmesiyken, Weston'a göre Kutsal Kâse'yi aramanın asıl amacı krala gençliğini geri kazandırmaktı. Buna ek olarak, Weston, efsaneye ilahi ve ruhani bir boyut katarak Frazer'ın sınırlarını aşar. Kâse'yi aramanın amacı salt bereketi sağlama alma çabasının yanında, tanrıyla mistik bir bütünlüğe erişebilmektir aynı zamanda. Weston'un getirdiği ruhani boyut, bu efsanenin T. S. Eliot'un *The Waste Land* adlı eserine ilham kaynağı olmasında oldukça etkilidir. Weston Kutsal Kâse efsanesinin ilkel mit ve ayinde yatan köklerine eğilir. Bu efsane aslında mit değil, edebiyattır. Çünkü Frazer'ın ikinci ayinsel mit senaryosunda bereket tanrısı mitlerinin canlandırılması yer almaz; aslolan, hüküm süren kralın bulunduğu durumdur ve buradaki mit; tanrılaştırılmış Adonis'in değil, Kutsal Kâse kralının hayatını anlatır.²³²

“Amerika'nın en önde gelen tiyatro eleştirmenlerinden Francis Ferguson (1904-1986), *The Idea Of a Theatre* adlı eserinde, Frazer'ın ikinci ayinsel mit yorumunu tragedyanın tüm dallarına uyguladı. Ona göre acılar çeken ve kurtuluşa eren trajik kahramanın çıkış noktası, Frazer'ın senaryosunda yer alan, kralın öldürülmesi ve yerine başkasının getirilmesiydi. Örneğin, Thebai kralı Oidipus, tebaasının refahı için hayatını değil de tahtını feda etmek zorundaydı, çünkü salgını sonlandırmanın tek yolu buydu. Ancak, Ferguson gibi Weston'a göre de yenilenme arayışı aslında fiziksel değil, ruhaniydi ve Oidipus da bunu halkı için olduğu kadar kendisi için de diliyordu²³³

“Ferguson, hem ürünle-drama-hem de kaynakla-mit ve ayin-diğer çoğu ayinsel mit edebiyatçılarına oranla daha fazla ilgilendi. Hatta Harrison'u ve özellikle de Murray'i, kralın öldürülmesinde bir feda eylemi görmedikleri ve Frazer'da geçtiği gibi bunu tragedyanın anlamı olarak düşündükleri için eleştirmiştir. Ferguson ve Weston'a göre Frazer'ın senaryosu edebiyata bir altyapı sağlar, ancak bu yine edebiyattan çok, mit ve ayindir.²³⁴

“Kanadalı ünlü edebiyat eleştirmeni Northrop Frye (1912-1991), *Anatomy of Criticism* adlı kitabında, edebiyatın salt tek bir türünün değil, tüm türlerinin mitlerden, özellikle de kahramanın hayatı mitinden çıktığını iddia eder. Frye'a göre, kahramanın

²³² R. A. Segal, *a. g. e.*, s. 108-109.

²³³ R. A. Segal, *a. g. e.*, s. 109.

²³⁴ R. A. Segal, *a. g. e.*, s. 109-110.

yaşam döngüsü aynı zamanda başka döngülerle de ilişkilidir: Mevsimlerin yıllık döngüsü, güneşin günlük döngüsü ve geceleri rüyaya dalmanın ve uyanmanın döngüsü. Mevsimsel döngüyle kurulan ilişki Frazer'dan gelir. Güneşle olan ilişki de, tam olarak belirtilmemiş de olsa, belki Max Müller'den gelmektedir. Jung da ilişkiyi rüyalarla kurar. Mevsimlerin kahramanlıkla olan ilişkisi, yine tam olarak değinilmese de, daha sonra ayrıca ele alacağımız Raglan'dan gelmiş olabilir. Frye'in "görev miti" diye adlandırdığı, kendine ait bir kahraman tasarımı bulunur ve şu dört ana bölümden oluşur: Doğum, zafer, tecrit ve kahramanın yenilgisi. Belli başlı her edebiyat türü bir mevsimle, günün bir evresiyle, bilincin bir evresiyle ve her şeyden önce kahraman mitinin bir evresiyle paralellik taşır. Komedi, yaz mevsimiyle, gün ortasıyla, bilincin uyanış anıyla ve kahramanın zafer anıyla paraleldir. Tragedya, sonbahar, günbatımı, gündüz düşü ve kahramanın tecridiyle paralellik taşır. Hiciv ise kış, gece, uyku ve kahramanın yenilgisiyle paraleldir. Edebiyat türlerinin kahramanlık mitleriyle paralellik taşımasının yanında, ortaya çıkışları da bunlardan gelir. Mitin kendisi ise ayinden doğar-Frazer'ın ayinsel mit yorumunda görülen, kutsal kralların öldürülüp yerine yenilerinin getirilmesi gibi.²³⁵

"Frye mit ve edebiyatı bütünleştirdiği içindir ki bunu edebiyatı mitin içinde ertimedemden yapmayı başarır, yaptığı edebiyat eleştirisi "mit eleştirisi" olarak karıştırılır ve bu bağlamda bunun en önde gelen uygulamacısı olarak kabul görür. Yaptığı edebiyat eleştirisi de yine aynı sıklıkta "arketipik eleştiri" olarak algılanır ki bunun nedeni de edebiyat türlerine farklı bir niyeti olmadan "arketip" demiş olmasıdır ve bu noktada Jung'un en önemli uygulamacılarından biri olarak görülmesi yanlışlığı yapılmıştır. Buna karşılık, Maud Bodkin'in *Archetypal Patterns in Poetry* eserinden başlayarak aslen Jungcu olan edebiyat eleştirmenlerine arketip yakıştırması yapmak, karışıklığı daha da artırır. Karışıklığı daha da ileri götüren neden ise post Jungcuların kendilerini Jungcu yerine "arketipik psikologlar" olarak adlandırmış olmalarıdır. Bu durumun en göze çarpan isimler James Hillman ve David Miller'dır ve her ikisi de mit üzerine ciltler dolusu yazmışlardır.²³⁶

Mit ve edebiyat ilişkisini konu alan ünlü filozoflardan birisi de *Nietzsche'dir*. *Tragedya'nın Doğuşu* adlı eserinde sanatın kaynağını doğrudan mitik epistemeye dayandıran *Nietzsche*, bunu *Apollon-Dionysos* diyalektiği paralelinde kurgular.

²³⁵ R. A. Segal, *a. g. e.*, s. 110.

²³⁶ R. A. Segal, *a. g. e.*, s. 112.

Nietzsche'nin felsefesinde *Apolloncu* kanat insan ruhunun bilgeliğini temsil ederken *Dionysosçu* kanat coşkuyu, aşkı temsil etmektedir.²³⁷

Mit ve edebiyat ilişkisi konusunda ortaya atılan bir diğer araştırma alanı ise, mitik motiflerin kalıpsallaştırılmasıdır. *Otto Rank, Joseph Campbell, Lord Raglan, Hanh* gibi araştırmacılar, edebi metinlerde geçen mitik motiflerin belli bir kalıp etrafında döndüğünü (kahramanlık arketipi, stabil muhteva) tespit ederek bu alanda önemli çalışmalar ortaya koymuşlardır.

2. 8. Mit ve Din/İnanmanın Epistemolojisi

“*Mit*” ve “*Din*” kavramları arasındaki ilişki, ilkçağlardan günümüze değin üzerinde en çok tartışılan konuların başında gelmektedir. İnsanlığın evreni algılamasının ilk ürünü olan mitos ve mitik inanç bağlamında düşünülebilecek din, aslında iki sosyolojik olgudur.

Toplumun teşekkülünde-dinamizminde mitik düşünce ve dinin önemi çok büyüktür. Miti din sosyolojisi bağlamında tanımlamak gerekirse; mit, tanrıların hayatını anlatan, tanrılara insani özellikler vererek belli başlı yasaklarla toplumsal nizamı tanzim eden bir anlatı türü olarak düşünülebilir. İlkel panteonlarda insanların doğaüstü olguları anlamlandırmaları inanç kavramıyla birlikte şekillenmiştir. İlkel halklar doğaüstü fenomenlere tanrısallık atfederek onlara inanmış, tanrıların özelliği sayılan kutsi nesnelere *yasak/kabul diyalektiği* çerçevesinde benimsemiş ve bu paralelde toplumsal ilişkileri tanzim etmiştir.

İlkel panteonlarda mit kavramıyla teşekkül eden inanç fenomeni, bir yandan ontolojik düzlemde bir anlam epistemisine sahipken bir yanda da sosyolojik bir anlam epistemisini bünyesinde barındırır. Ontolojik olarak insanın inanma ihtiyacı bilinen bir gerçektir. İnsan varoluşundan itibaren çevresindeki fenomenleri, doğaüstü olayları açıklayamadığından dolayı; onları kutsallaştırmış, nesnelere tanrısallık sembolizm ithaf etmiş ve mitik inancı üretmiştir. Örnek vermek gerekirse; su kenarlarının, ateşin, ağacın kutsallaştırılması; yıldırım düşünce tanrının gazabına uğrandığı düşüncesi, ölü gömme törenlerinde takınılan kutsi tutum hep bu bağlamda; insanın açıklayamadığı olayları inanç kavramı paralelinde mitleştirilmesiyle vuku bulmuştur.

²³⁷Ayrıntılı bilgi için bkz., F. Nietzsche, *a. g. e.*, s. 17-18-19-20-21-22.

Diğer düzleme geldiğimizde, yani mit kavramının içinde yer alan inanç kavramıyla teşekkül eden sosyolojik bağlamı göz önüne aldığımızda, mitos ve inanç kavramı toplumsal dinamizmin sağlanmasında başat kavramlar olarak karşımıza çıkar. İkel çağlarda, ahlakın ve yasanın bilinmediği çağlarda, insanlar toplumsal dinamizmi sağlamak, toplumsal kargaşayı önlemek için inanç-mit ilişkisinden faydalanmışlardır.

İkel toplumlarda toplumsal kurallar daima inanç kavramı etrafında teşekkül etmiştir. Klanlar arası yapılan ahitler çerçevesinde kutsala duyulan saygı ve kutsal nesnelere yönelik *aminist/fetişist* bakış açısı; çeşitli geleneklerin yasaklanmasına neden olmuştur. Örnek vermek gerekirse; enest ilişki yasağı, *endogomik* evlilik yasağı hep bu bağlamda, tanrısal bir kutun gölgesi altında ortaya çıkmıştır.

Bu bağlamda düşünüldüğünde, ilkel dönemin inanç boyutu olan mitoloji, dinin de ilk şekli olarak kavranabilir. Din kavramı da tıpkı paydaşı olan mitos gibi bireysel ve toplumsal inancın bir ifadesidir. Belirli ritüeller çerçevesinde uygulanan, belli başlı pratiklere sahip olan din; kısaca kültürel bir bağlama sahip olan toplumun, inanarak varoluşunu revize ettiği pratikler bütünü olarak tanımlanabilir.

Bilimsel bilginin ortaya çıktığı ilk zamanlarda, *Din/ Mit ve İnanç* kavramları arasındaki ilişki sosyolojik kuramlardan ziyade, bireyi merkeze alan kuramlar çerçevesinde izah edilmeye çalışılmıştır. “Mesala Max Müller, ilkel dinlerin inançlarını soyut-ilâhlardan çok eşyalar ve maddî varlıklar etrafında toplamalarını, bu maddî varlıkların daha soyut bir varlığı temsil etmeleri şeklinde yorumlamıştır.”²³⁸

“Edward Tylor ve Sir James Frazer aynı geleneği devam ettirmişlerdir. Tylor örneğin, dinin ilkel toplumlarda eşyaların etrafında toplanmasını böyle açıklamıştır. O, dinin bu şekilde eşyaya tapma şeklini almasını ilkel insanın “şey”lerden her birinin ona can veren bir ruhla birlikte geldiği inancına bağlamış, buna “aminizm” demiştir. Kendisini bu kaniya vardiyan düşünce tarzı şuydu: İnsanlar kendilerinin “ruh sahibi” olduklarını anlamışlar ve bunun nesnelere için de gerekli olacağını sanmışlardı.”²³⁹

Dinin sosyolojik boyutu hakkında ilk araştırmaları yapan kuşkusuz ünlü filozof Emile Durkheim’dir. Durkheim dinin sosyolojik boyutunu, toplumun tüm varlığının, düzen ve yapılarının dinde ifade edildiği kavramıyla anlatıyor. Filozofa göre din,

²³⁸ Şerif Mardin, *Din Ve İdeoloji*, İstanbul 2012, s. 45.

²³⁹ Ş. Mardin, *a. g. e.*, s. 45- 46.

toplumun minyatürleştirilmiş modelini veren bir kurumdur. Dini “âyinler” (rites) ise, o toplumun içinde yaşayan insanların, zaman zaman kendi yapılarının sosyal “anayasasını” hatırlamalarını mümkün kılan bir “toplum değerleri doğrulamasıdır.”²⁴⁰

Dinin/mitin toplumsal fonksiyonları üzerinde duran bir diğer önemli araştırmacı da *Bronislaw Malinowski*'dir. *Malinowski, Durkheimci* fonksiyonalizmi psikolojik bağlamda algılayarak *Durkheimci* metodolojiye yeni bir soluk getirir. Malinoswki felsefesi, ilkel toplumların dünyasında, günümüz bilim dünyasında da mevcut olan ampirik *yapısallaşmalar* bulunduğu varsayımı üzerinden temellenir. İlkeller bu ampirik yapıyı, toplumsal ilişkileri düzenlemek ve hayatlarını idame ettirebilmek için tıpkı bir bilim adamı titizliğiyle kullanırlar. Büyü ise tam tersine, düzenin bozulması durumunda ilkeller tarafından uygulanan bir ritüelistik dini motiftir. Bir başka ifadeyle ilkeller tanrısal kattan gelen nizamın bir gün kesintiye uğrayacağını bilirler ve bu nizam kesintiye uğradığında büyüü devreye sokarak toplumsal dinamizmi korurlar.²⁴¹

Malinowski toplumsal dinamizmin büyüyle korunmasının aynı zamanda psikolojik boyutunu da gözler önüne serer. Ona göre, ilkeller toplumsal nizamı büyü yoluyla sağlamazlarsa *frustrasyona* uğrarlar. Fakat bunun tam tersi, büyü düzgün bir biçimde kullanılırsa früstürasyon giderilir ve ilkeller bu eşiği geçerler.²⁴²

“Durkheim’in teorileri ve Malinowski’nin din ve büyü hakkındaki buluşları daha sonra bunların izinden yürümüş olan A. R. Radcliffe-Brown tarafından daha özel şekillerde geliştirilmiştir. Radcliffe Brown, bilhassa Durkheim’in dinsel “âyinlere” (rites) verdiği önemi işleyerek, dinin bir davranış türü olarak incelenmesi için ana kuralları ortaya çıkarmıştır.”²⁴³

İkel düşüncenin ürünü olan mitos, ve bu düşüncenin taşıyıcısı din, kutsal kitaplarla birlikte birbirinin içine geçmiş tek bir yapı olarak ortaya çıkarlar. *Lauri Honko* bunu demitolojizasyon olarak adlandırır. Ona göre demitolojizasyon üç şekilde yapılır.

“Birinci şekil; mit kavramının kullanımından kaçınılır, ancak asıl hikâyenin kendisi muhafaza edilir. Kıyameti konu edinen bir mitin Hristiyanlığa saldıracağı

²⁴⁰ Ş. Mardin, *a. g. e.*, s. 45.

²⁴¹ Ş. Mardin, *a. g. e.*, s. 46-47.

²⁴² Ş. Mardin, *a. g. e.*, s. 47-48.

²⁴³ Ş. Mardin, *a. g. e.*, s. 48.

korkusu, bir Hristiyan için küçük düşürücü bir anlam taşır. Kutsal öykü ya da dinî tarih gibi bir takım tanımlamalar mit kavramının yerini alır; belki de çok basit bir tarihi, Yahudilikte olduğu gibi Hristiyanlıkta da dinî gelenekleri tarihe dönüştürmeğe belirgin bir eğilim vardır. Böyle bir eğilim kültürel açıdan ciddi yükümlülükleri olan bir olaydır. Bazı kültürlerde hikâye ya da masal kavramı yerine tarih kavramını yeğleme fark edilebilir. Hristiyan ilahiyatçılar, efsane, tarih ve dinsel terimleri kullanırlarken bazı zorluklarla karşılaşılıyorlar. Bazılarının, “yaratılışı” mit gibi, Hz. İsa’nın çarmıha gerilmesini tarih gibi ve kıyameti dini tarih olarak tasnif etmeye uğraşmasını düşünmek mümkündür.

Demitolojizasyonun ikinci türü “Total and Compensatory” (Bütünsellik ve Ödünsellik Telafi Edicilik) olarak nitelendirilebilir. Burada mitsel gelenek tamamen reddediliyor. Böyle hikâyelerin, çağdaş düşünceye göre gereksiz olduğu iddia ediliyor.

Demitolojizasyonun üçüncüsü “Kısmî ve Açıklayıcı” olan türdür. Bu düşünce silsilesinin savunucuları, mitlerin ciddî olarak düşünülmesi için bir sebep olmadığını açıklamaktadırlar. Mitlerin sembol ve simgelerden ibaret olduğunu söylemektedirler. Asıl önemli olan bunların arka planını anlatmaktır. Bunu anlamak için bizim neye inanacağımızı açıklayabilen bir açıklayıcının yardımına ihtiyacımız vardır. Kısmî ve açıklayıcı Demitolojizasyonun esasî çoğu kez bu gerçekte yatmaktadır. Filozoflar mit geleneğinin artık yeterli olmadığını not etmişlerdir. Bundan daha fazlası modern dünyanın gerçek sahnesinin diğer konularıyla uyuşmamaktadır. Bütüncül Demitolojizasyon için alternatifi seçme yerine, mitlerin bazı yönlerini açıklamayla durumu kurtarmaya çalışıyorlar. İşte bu, Eski Yunan’da olandı, biraz daha yakın zamanlarda Bultmann’ın tüm teolojisini ele almadan onun “Yaratılış”, Yeni Ahit’in iyileştirici mucizesinin, hatta kıyametin tam bir gerçek olmasının gerekliliği intiba’ını yaratıyor. Buna karşın, Hristiyanlık inançlarının esasına vakıf olma ve açıklanmış Hristiyan gelenekleri ışığında problemlere varlıksal çözüm bulma önemle vurgulanmaktadır. Bultmann’ı bu konuda eleştirenler de olmuştur. Örneğin Bultmann ile Jaspers’in tartışmasında, aralarındaki en önemli fark; Bultmann, bir geleneğin evrensel geçerliliği olan tek anlama dönüştürülmesine inanmaya eğilim gösterirken, Jaspers mitin bazı yorumlara uygun olabileceğine inanmaktadır. Her ikisi de papazların açıklayıcı olarak mutlak bir rol oynadığını düşünmektedir, ancak Jaspers, bazı

durumlara adapte olabilen açıklamaları kabul etmektedir. Diğer taraftan Bultmann, geleneğin gerçek anlamını da bulmaya gayret göstermektedir.”²⁴⁴

Mite demitolojizasyon uygulayan araştırmacıların başında kuşkusuz *Rudolf Bultmann* gelmektedir. “Bultmanna göre mit, dünyaya getirilen ilkel bir açıklamadır ve bilimsel olanla uyuşmaz; tanım gereği bilimi benimseyen modernler için de mit kabul edilemezdir. Mit birebir ele alınmışsa, Bultmann da Tylor gibi onu kesin bir dille reddeder. Gelgelelim, Tylor’un aksine, Bultmann miti sembolik olarak yorumlar. En ünlü ve oldukça kafa karıştırıcı bulunan açıklamasında mite “mitolojibozum” ya da “mitbozum” yöntemini uygular. Buradaki amacı miti elemek değil, onun sembolik olan asıl özünü ortaya çıkarabilmektir. Tüm dünyayı saran bir tufana dair kanıt ararken bütün türleri içinde barındıran bir gemi mucizesini görmezden gelerek Nuh mitine mitbozum uygulanmış olur. Tufanı insan yaşamının belirsizliğini ortaya koyan bir sembol olarak yorumlamak da *mitolojibozum* olacaktır.”²⁴⁵

“Mitolojibozuma uğrayan mit, dünyayı açıklamaktan uzaklaşır ve insanın bu dünya üzerindeki *tecrübesine* odaklanır; bir açıklama getirmek bir yana, bu dünyada yaşamının nasıl bir “his” olduğunu anlatan bir ifade biçimine dönüşür. Mit salt ilkel değil, artık evrenseldir de; sahte değil, hakikidir ve insanlık durumunu resmeder.”²⁴⁶

Bultmann mitos ve din arasındaki ilişkiyi kutsal kitapların epistemelerini temel olarak çözmeye çalışır. Ona göre Hristiyan dininin doğumundan önce varolan antropomorfik bakış açısı Yeni Ahit’le birlikte ortadan tamamen kalkmıştır. Bir bakıma mitos şekil değiştirmiş, dini kitapların arasında ahlaki bir motif olarak varlığını sürdürmüştür. “Mitolojibozuma uğrayan Yeni Ahit, fiziksel dünyayla tam olarak bağıni kopartmaz. Ancak, artık bahsettiği dünya antropomorfik olmayan, yüce ve tek bir tanrı tarafından yönetilmektedir. Bu tanrı, insan gibi olmayan ve dünyaya mucizevi yollarla müdahale etmeyen bir tanrıdır.”²⁴⁷

Tıpkı tanrı gibi şeytan da mitik dönemdeki anlam katmanını Hristiyan dini çerçevesinde ahlaki bir motife bırakmıştır. Mitik dönemin *Hades/Erlik*’i, dini dönemde insanlığın içindeki kötülüğü vurgulayan bir sembol haline gelmiştir. Mitik anlam katmanına sahip olan yeraltının egemeni, öldürücü varlık şeytan, mitolojibozuma

²⁴⁴ L. Honko, a. g. m., s. 96-97-98.

²⁴⁵ R. A. Segal, a. g. e., s. 69-70.

²⁴⁶ R. A. Segal, a. g. e., s. 69.

²⁴⁷ R. A. Segal, a. g. e., s. 70.

uğradıktan sonra insanlığı kötü yöne sevk eden bir ahlak bozucu olarak algılanmaya başlanmıştır. Yine mitolojibozuma uğrayan cennet, cehennem, koruyucu ruhlar gibi mitik dönemin *ahlaksız (!)* kavramları geniş bir etik çerçevesiyle kuşatılır.²⁴⁸

Burada dikkatimizi çeken en önemli nokta, inanç kavramının şekillendirdiği mitosun zaman geçtikçe sosyolojik bir ahlak *lumpenliğinin* esiri olduğudur. Mitoloji bozuma uğrayan mitik inanç, insanlığın doğayı kontrol etmesini sağlayan yardımcı bir unsurdan diyalektik bir evrimle dinin insanı kontrol ettiği bir olguya evrilmiştir. İlkel çağlarda *yasak/tabiyet* diyalektiğine uymayan mitos, toplumsal evrimin git gide mekanikleşmesiyle dini bir boyuta, bir başka ifadeyle din otonomuna evrilmiştir.

Miti tanrısallığın inkârı olarak okuyan demitolojizasyon felsefesinde mit, kutsal kitapların içindeki anlam epistemisiyle taban tabana zıt bir konumdur. Fakat gerçek bunun tam tersidir. İnsanlar dinin mevcut olmadığı dönemlerde, nasıl zihinsel tasarımlama *prosesi* sayesinde mitler üretmişse, bu mitik tasarımlama süreci dinin oluşumuna da katkı sağlamıştır. Bu bağlamda, bugün Eski Ahit Ve Yeni Ahit'e yönelik yapılan mitolojibozum çalışmaları her ne kadar geçerli akademik yaklaşımlar gibi dursa da, bu yaklaşımlar insanın mitik ontolojisini dikkate almadığı için eksik çalışmalardır. Mitos ve din, birbirine zıt iki kavram değil, birbirinin içine geçmiş iki ipin tek yumağıdır. İnsanlar miti üretmekle aktarmış, aktarılan bu toplumsal normlar kültürel bağlamla birlikte yasaklayıcı bir dini hüviyete kavuşarak süreklilik kazanmıştır. Zira din, mitolojik tabandan beslenen kendine ait bir fenomen olmakla birlikte, bu fenomen geçmişin reddini değil, geçmişin devinimini içerir. Bir başka ifadeyle din, geçmişe sünger çekmeyen, onu oluşturan ilkel inanç mitosla birlikte varlık kazanan bir olgu olarak tanımlanabilir.

Mit ve din arasındaki ilişkiyi irdeleyen önemli düşünürlerden birisi de Romanyalı din tarihçisi *Mircea Eliade'dir*. *Eliade* mitleri doğrudan dini bağlamda okumuş ve mitosun tarih boyunca dini bir hüviyete sahip olduğunu iddia etmiştir. “Bultmann’ın aksine mitolojiyi bilimle uzlaştırma çabası içinde olmayan Eliade’ye göre, bilimi benimseyen modernler eğer hâlâ mitten bahsedebiliyorlarsa, bu durum mitin bilimle uzlaştırılmasının yeterli bir göstergesidir. Ona göre, miti mit yapan ölçüt, hikâyede bahsi geçen kişiye olağanüstü özellikler atfedilerek kahramanın insanüstü bir konuma taşınmasıdır. Mit, ilkelliğin ve kutsallığın hâkim olduğu dönemlerde,

²⁴⁸ R. A. Segal, *a. g. e.*, s. 71.

devamlılığı olan bir olayın bir tanrı ya da yarı tanrı tarafından nasıl yaratıldığını anlatır. Bu olay, evlilik ya da yağmur gibi, sosyal veya doğal olabilir.”²⁴⁹

Eliade miti, tanrısal yaratma eyleminin merkezine oturtur. Araştırmacının felsefesinde mitos; ilkel çağlarda, olağanüstü bir zaman ve mekânda, tanrısal bir yaratma eylemini ifade eder. Günümüze değin çeşitli ritüellerle yenilenen mitos, modern çağlarda da insanlığın peşini bırakmamıştır. Beşeriyeti; sinemadan, tiyatroya kadar birçok kültürel alanda gerçek hayattan uzaklaştıran mitos, çeşitli ritüeller vasıtasıyla insanlığı ilksel yaratım anına geri döndürür. *Eliade'nin* felsefesinde mitik zaman olarak kurgulanan bu anlayış, insanlığı sarmalayan dairesel zamana gönderme yapar. Düşünür nezdinde mitos, modern çağda kurgulanan bazı kültürel normlar-politik mitos olarak lider arketipi, tanrısal yaratım eylemini tekrarlaması bağlamında kodlanan mitik figürler- vasıtasıyla insanı dinin, bir başka ifadeyle evrene mitik anlam katan tanrısal yaratım işleminin merkezine çeker.

Söylediklerimizi toparlamak gerekirse, mitos ve din arasındaki ilişki çağlar boyu inanç kavramı etrafında teşekkül etmiştir. Antik çağlarda din işlevi gören mitos ve modern çağların seküler dünya algısının yarattığı laiklik fetişizmine başkaldıran din; aynı işlevde, yani insanlığın ontolojik sorunsalının başat analitiği olan inanma ihtiyacını karşılama işlevindedir. Antik çağlarda inanç kavramının objesi olan mitos, günümüzde toplumsal evrimle beraber dinin içinde, bir başka ifadeyle insanlığın ahlaki tefekkürünün içinde kırıntılar olarak varlığını sürdürmektedir. Bu paralelde birbirleriyle girift bağlarla örülmüş olan mitos ve dini, mitoloji ve din tarihi alanında eğitim almış yetkin bir akademisyenin bile birbirinden ayırması oldukça zorlu bir süreci gerektirmektedir. O yüzden yapılması gereken; mitos ve dini birbirlerine karşıt unsurlar olarak ele alıp analiz etmekten ziyade, her iki unsuru, kendi inanç bağlamlarında kutsi birer fenomen olarak algılayıp birbirleriyle bağdaşık bir biçimde analiz etmektir.

²⁴⁹ R. A. Segal, *a. g. e.*, s. 78.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ATTILÂ İLHAN'IN ŞİİRLERİNDE MITİK UNSURLAR

3.1. Duvar

Attilâ İlhan'ın yayımlanan ilk şiir kitabı olan *Duvar*,²⁵⁰ yayımlandığı günden günümüze değin şairin en çok okunan şiir kitaplarından bir tanesidir. Sanatkârın sanat dünyasında ismini duyurmasında mihenk taşı konumunda bulunan *Duvar* kitabının içindeki şiirler, ciddi oranda mitik bir episteme ihtiva eder.

Kitaptaki şiirler, şairin bireysel diyalektik ve toplumsal diyalektik yöntemlerini sentezlemesiyle vuku bulmuştur. Şiirler, bir taraftan ontolojik bir mit epistemesi (aşk) ortaya koyarken diğer yandan da ciddi bir toplumsal mit (İkinci Dünya Savaşı'nın mitik perspektifte algılanması) epistemmesine sahiptir.

Kitabın ilk şiiri *Döşeme* ile birlikte şair, şiir anlayışının temel mitolojik yapısını gözler önüne serer. Bilindiği gibi halk edebiyatı ürünlerinin,-bilhassa halk hikâyelerinin- girişinde bulunan kısa sözlere *Döşeme* adı verilir. Halk hikâyesinin muhtevasını ortaya koymadan önce kullanılan bu giriş sözleri ana muhtevaya hazırlık mahiyetindedir. Şair de *Duvar* adlı şiir kitabının girişinde *Döşeme* adlı bir şiire yer vererek geri kalan şiirlerin mitik muhteva yapısına gönderme yapmış olur.

Şiirin geneline sirayet etmiş mitik anlam katmanı, kuşkusuz *Northrop Frye*'ın mevsimsel mitos çözümlemesiyle ortaya çıkar. Şiir, mevsimsel devinim sayesinde ortaya çıkan *yeniden diriliş-çöküş* diyalektiğini, mitik bir algı eksenine imler.

“işte evvel baharın üç ayları yetişti

şimdi göçmen kuşların tebdil mekân çağıdır

bir yol sükün eyledi mi dizi dizi turnalar

hasanbeyli yaylaları can bulup yeşerdi mi

kınalanır elvan elvan yeryüzü

örencik'in yamacında meclis kurulur

²⁵⁰ Attilâ İlhan, *Duvar*, İstanbul 2005, 190 s. (İncelemede bu baskı esas alınmıştır.)

sıra sıra cezveler köze sürülür

talim eder ' geldi m- ola ' türküsünün sarı ökkeş ”²⁵¹ (s. 17)

Şiirin girişinde, ana muhteva ilkbahar diriliş mitosu üzerinden temellenir. Bilindiği gibi dünya mitolojilerinde yeni mevsimin gelişine yönelik mitik bir algı mevcuttur. Özellikle bahar ayları bir yeniden doğuş formuyla karakterize edilir. Türk mitolojisinde nevruz olarak bilinen yeni gün formu, doğanın dirilişiyle birlikte insanın da yeniden doğumunu ihtiva eder. Şiirde *Frye’ci* perspektifte kurgulanan kahramanın yeniden doğum miti, -kahramanın zirvede olduğu dönem olarak da okunulabilecek mevsimsel ilkbahar mitosu-evrenin dirilişini, insanın yeniden doğumuyla birlikte imler. *Eliadeci* perspektifte an içinde yaratılan mitik bir algıyla ilksel yaratım anının tekrarı biçiminde okunabilecek bu durum, şiirde evrenin yenilenmesiyle birlikte, kozmik bir yaratım sürecine gönderme yapar.

Şiirin devamında, ilkbahar mitosunun ortaya koyduğu diriliş imi, yaz mitosuyla karakterize edilerek kahramanlık arketipine Nirvana yaptırır. Şiir bir anda *Eleusis*²⁵² ayinlerinin mitik-mistik yapısında gözlemlenen tanrısal bir vecd halini-erki-imler.

“ battıya yıkılırken gün yalap yalap

gayrı dağlar sıradan dumanlıdır

garbi yeli pek reyhanlıdır

fermanı kâr eylemez erkânın

türküler yakılır dağlar taşlar aşkına

tekmil ormanlar tutuşmuş gibi al olur

korkunç korkunç bakar yüceleri

gâvurdağları 'na bir hal olur

²⁵¹ Attilâ İlhan, yazdığı şiirlerde noktalama ve imla kurallarına dikkat etmediği için, incelememizde alıntılanan şiirleri büyük harf kullanmadan göstereceğiz. Aynı zamanda şiirlerin orijinal metinlerinde görülen patetik hizalama, çalışmamızda belirli bir tertip sağlamak adına düzeltilmiştir.

²⁵² Eleusis ayinleri, tahıl tanrıçası Demeter ve kızı Persephone onuruna her yıl düzenlenen ritüelistik uygulamalar bütünüdür ihtiva eder. Eleusis ayinlerinde seçilen kişiler, kendi yaşam koşullarını aşarak daha yüce, neredeyse insanüstü bir varlık durumuna ulaşmak amacıyla inisiyasyona katılırlardı. İnisiyasyon törenleri, bir köken mitosunu, yaratıcı tanrının serüvenlerini, ölümünü ve yeniden canlanmasını yinelemek amacıyla uygulanırdı.

sıcak temmuz geceleri” (s. 17)

İlkbaharla birlikte zirveye çıkan diriliş mitosu, yaz mevsiminin kozmik devingenliğiyle birlikte tanrısal bir erke sahip olur. Şair metaforik bağlamda kurguladığı evrensel kozmik unsurları, yaz mitosuyla karakterize ederek kahramanlık mitosunu sistemize eder.

Şiirde geçen */korkunç korkunç bakar yüceleri/gâvurdağları’na bir hal olur/mısraları Eliadeci* merkezi simgeciliğe gönderme yapar. Şair, evrenin “*axis mundisi*” konumunda bulunan merkezi simge “*Ötüken*” dağ mitosunu, gâvurdağları üzerinden dönüştürüp tanrısal bir algıyla kodlayarak evrenin “*axis mundisinin*” “*zirveselliğini-kutsallığını*” gösterir. Bu bağlamda, */türküler yakılır dağlar taşlar aşkına/* mısraları da tanrı aşkına kurban edilen av hayvanlarının dönüşümünden ibarettir. Şair bunu, kutsal dağ mitosunu tanrısal bir perspektife oturtarak *Kierkegaardcı*²⁵³ kurban mitosu üzerinden temellendirir.

Yine şiirde geçen */tekmil ormanlar tutuşmuş gibi al olur/* mısralarında geçen “*al*” kelimesi de mitik bir algıya gönderme yapar. Mitik perspektifte tanrısalığın, kudretin ve ihtişamın sembolü olan al rengi, *Frye’ci* yaz mitosuyla birlikte kutsal ateş mitinin de dönüşümünü yapmaktadır. Bilindiği gibi mitolojilerde kırmızı renk, kutsal ateşin ve tanrısalığın en önemli sembolü konumundadır.

Cebbar Oğlu Mehmed şiirine geldiğimizde, mitik çözümlememizin ekseni, *Frye’ci* mevsimsel mitosun merkezine yerleştirilmiş *Campbellci- Jungcu* kahramanlık arketipiyle genişler. Şair bu şiirde yarattığı *Campbellci* kahramanlık mitosunu, *Frye’in* ilkbahar diriliş mitosuyla eksenler.

“kaman civarına bahar gelince

yıkılır ovadan apdal çadırları

yücesinde pare pare duman tutmuş

düdüldağ’ın yaylasında mekân kurulur

hoş gelmişsin evvel bahar

²⁵³ Kierkegaard’ın *Korku ve Titreme* adlı kitabında incelediği “kurban” miti, tanrı aşkına oğlunu dahi kurban edebilecek Hz. İbrahim’in “tanrısal ext” haline göndermede bulunur.

nisan ayı içinde donanır dağlar
donanır yeşilinden alından
istasyon deresi kabarmıştır
hacıdağ'ın selinden
dağlar sıra sıradır eylim eylim
dağlar uzanır bir uçtan bir uca
dağlar birbirinden yüce
yamaçlarında kireç yakılır
bir ömür boyunca kahrı çekilir
kimse anlamamış sırrını hikmetini
bu bereket nereden gelir
başımızda duman eksilmesin gâvurdağları
siz hikâyet eylediniz bana
bahçe kazasının kaman köyünden
cebbar oğlu mehmed'in hikâyesini" (s. 19)

İlkbahar diriliş mitosuyla imlenen kahramanlık arketipi, ilkbaharın *Gavûrdağlarına* getirdiği rejenere imle birlikte kahraman *Cebbar oğlu Mehmed'in* kahramanlık destanına dönüşür.

Attilâ İlhan'in şiirinin sağlam bir zemine oturmasında halk edebiyatının etkisi oldukça sarihtir. Bu nedenle şairin şiirinin Türk mitolojisinden beslenmemesi neredeyse *imkansızdır*. *Cebbar oğlu Mehmed'in* kahramanlık destanının anlatıldığı bu şiirde, özellikle Türk mitolojisinin kozmolojik unsurlarının başında gelen kutsal dağ mitosu ana eksendedir. Şair *Gavûrdağlarını* mitik perspektife oturtarak-evrenin merkezinde algılayarak- kozmik dağ unsurunu kahramanlık mitosu üzerinden işlevselleştirir. Şiirde geçen */dağlar birbirinden yüce/yamaçlarında kireç yakılır/bir ömür anlamaz sırrını*

hikmetini/ bu bereket nereden gelir/ mısraları, bu bağlamda doğrudan mitolojik bir anlam katmanına sahiptir.

Kozmik dağın merkezinde algılanan kahramanlık mitosu, *Oğuz Kağan* destanında geçen mitik unsurlara da gönderme yapar. Bilindiği gibi *Oğuz*'a kut veren-bereket veren-bizahati Gök Tanrı'dır. *Oğuz*, Tanrı'nın kutunu alarak Türk cihan hâkimiyeti mefkuresine ulaşır. Bu anlam katmanı şiirde, kozmik dağın yükseltisi nedeniyle, bir başka ifadeyle, tanrıya en yakın yer olarak algılanması bağlamında mitik bağlama kanalize olur.

Şair, *Cebbar oğlu Mehemmed'e* yönelik kurguladığı kahramanlık mitosunu temellendirirken kullandığı kozmik dağ- göksel kut- imgelemine, İstiklal Savaşı bağlamında kullanılan yeniden diriliş mitiyle karakterize eder. Şiirin başında ilkbaharın gelişine yönelik kurgulana imler, yeniden diriliş mitosuna işlerlilik kazandırmak içindir.

“yılların yücesinden şöyle bir seyran edelim

bir avuç toprağıma çöreklenmek için

yürümüş selamsız sabahsız

destursuz girmiş memleketime

yedi çeşit frenk askeri

uğursuz bir hava çökmüş

üstüne memleketimin

uğursuz ve karanlık

çocuklar gülmemiş artık

sessiz sessiz ağlamış analar

oduna giderken vurulmuş

ve yahut harman yerinde

avuçları buğday kokan delikanlılar

ve nice gâvurdağı kızlarının

birer birer ırzına geçişmiş

yalvarmış ihtiyarlar allah'a" (s. 20)

Memleketin işgal atmosferini anlatmaya başlayan şair, içinde bulunulan kötü durumdan kurtulmak için *Cebbar oğlu Mehmet'i* ve kutsal dağ imini kahramanlık arketipiyle birlikte kullanmış, bu da direniş mitosuna zemin hazırlamıştır.

"gel haberi öteden verelim

çıkmiş dağlara kendiliğinden

cebbar oğlu mehemmed

fransız'a silah çekmiş

hür yaşamak uğruna

ırz uğruna namus uğruna

ana için baba ve kardeş için

şu mübarek topraklar

şu mübarek vatan için" (s. 21)

Cebbar oğlu Mehemmed, mitolojik bir kahraman figürü bağlamında okunmuş, memleketin hürlüğü için sonsuzluğa giden bir kahraman imiyle çevrenmiştir. Türk mitolojisinde *Oğuz Kağan* kahramanlık arketipi bağlamında düşünülebilecek bu yapı, aynı zamanda *Ergenekon* mitini de dolaylı yoldan imler. Bilindiği gibi *Türkler'in Ergenekon* adlı bir demir dağı eriterek tutsaklıktan kurtulduğu en çok bilinen mitolojik temalardan birisidir. Şiirde de memleketin işgal edilmesi ve içinde bulunulan kötü durum, *Ergenekon* miti paralelinde düşünülmüş, kozmik dağ unsurunun yarattığı tanrısal yardım kahramanlık arketipine, yani *Cebbar oğlu Mehemmed'e* aktarılmıştır.

Kahramanlık mitosunun *Cebbar oğlu Mehemmed* üstünden kurgulanması tanrısal kutuda gündeme getirir. Tıpkı *Oğuz Kağan* destanında olduğu gibi bu şiirde de *Attilâ İlhan* kahraman *Mehemmed'e* mitikite kazandırmak için Gök Tanrı iminden yararlanır. *yalvarmış ihtiyarlar allah'a/ mısralarında* ortaya çıkan bu durum, ihtiyarların Tanrı'ya yalvarmasından sonra *Mehemmed'in* özgürlük için savaşmasıyla

çetrefillenir. *Mehemmed*, Tanrı'dan gelen kutun mitik yardımıyla, düşmanla savaşmak için sonsuz yolculuğa hazırlanır.

Şiirde kullanılan diğer bir mitik anlam yapısı, düşman işgali bağlamında ülkenin içine düştüğü durumu imleyen dejenerasyon motifidir. Şair ülkenin dejenerasyonunu köken mitiyle imler. /*çocuklar gülmemiş artık/ sessiz sessiz ağlamış analar/* mısraları bu paralelde kurgulanır. Alıntılanan söylemlerde çocuksuluğa yönelik yapılan gönderme, mitik perspektifte ilksel yaratım atmosferinin tekrarını imler. Nitekim şair düşman işgali sonrası çocukların artık gülmediğini ifade ederek ülkenin mitik yapısının-ilkelliğinin-bozulduğunu imlemiş, bu bağlamda da kahramanı kökene dönüş mitosuyla karakterize etmiştir. Kahramanın ülkesine tekrar ilkelliği-çocuksuluğu- kazandırması ancak ölümlerle; yani sonsuza yolculukla mümkün olacaktır.

İlksellik bağlamıyla köken mitosuna gönderme yapan şiir, kutsal toprak-evrensel toprak ana- imi etrafında da şekillenir. Şair, Türk topraklarının kutsallığını vurgulayarak toprak-ana mitosuna atıf yapar.

“ana için baba ve kardeş için

şu mübarek topraklar

şu mübarek vatan için” (s. 21)

Dünya mitolojilerinde toprak, daima dişil unsurlarla imlenmiştir. İnsanın yaradılışında asli merkez konumunda olan kil -toprak-, doğurganlık özelliği dolayısıyla dişil bir merkeze sahiptir. Evrensel ana, kozmik aşk gibi sembolik özellikleri imleyen toprak, bu özellikleri dolayısıyla *mitik-kutsal-* bir perspektife sahiptir. Şair de bu unsuru mübarek imiyle vurgulayarak toprak unsurunu mitik bir perspektife yerleştirmiştir. Aynı zamanda bu unsur, kahramanın gideceği sonsuzluk imiyle de doğru orantılıdır. Kahraman öldüğünde evrensel anasının yanına, yani toprak ananın yanına gidecektir.

Nitekim *Mehemmed* işgal edilen mübarek topraklar için kanının son damlasına kadar savaşır ve evrensel ananın karnına geri döner.

“ilk seferde on beş kişi vurdular

ve bir hayli düşman kırdılar

yamaçlarda koşturdu kızılca kıyamet

cesaretlerine söz yoktu ama
neyleyip nitsinler düşman daha çoktu
düştü birer birer bütün yiğitler
gürültüler boğazda sustu nihayet
demek diz üstü düşmüş mehmed
kirvesi durdu'nun yanı başına
kanlar akar yarasından
al al olmuş çevresinden
köpük köpük gözlerine doldurur
bir başına mehmed yedi düşman öldürür
mavzerinin namlusu hâlâ sıcak
tutulmaz
ölümün derdi büyük yiğenim
çare bulunmaz" (s. 23)

Mehmed *Campbellci* kahramanlık mitosunu perspektifiyle ölmüş, evrensel ananın, tabiat ananın karnına geri dönmüştür. Bir anlamda gerçek bir kahraman gibi sonsuzluğa gitmiştir. Fakat kozmik çevrim çok geç kalmadan şiire damgasını vurarak kahramanlık mitosunu *Jungcu* kolektivizmle karakterize eder.

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

Jungcu kolektivizm, yukarıdaki mısralarda tüm sarıhlığıyla ortaya çıkar. Şairin bu mısraları, kahramanlık mitosunun arketipik düzeyde de algılandığının temel bir

göstergesidir. Zira *Mehemmed* ölmüş, o akşam karısı *Döne* yeni bir kahramanı, *Mustafa Kemal*'i doğurmuştur. *Eliadeci* perspektifle kozmik çevrim sağlanmıştır. Birey ölmüş, fakat tür-kahramanlık mitosuyla imlenerek genetize edilen *Mustafa Kemal*- baki kalmıştır.

Campbellci kahramanlık mitosunu, *Ümmühan* adlı şiirde kaldığı yerden devam eder. Şiir, Anadolu insanının timsali olan *Ümmühan* ve onun yiğit kocası üzerinden kurgulanmış kahramanlık mitosunu imler.

“kızılaç'tan öte geçtin mi can kardeşim

varıp ulu çınarın dibine

ayran suyu'nu içtin mi

soğuktur

dişlerine kemâne çaldırır

hep böyle oluk oluktur

ünü seyhan'a varmış ceyhan'a varmış

arkasında yükselir bir pehlivan heybet ilen

sabah olur sislenir akşam olur puslanır

omuzları bulutlara bulutlara yaslanır

şaştım bu pehlivana nasıl kıymışlar

kıymış bağırını oymuşlar

adını tünel koymuşlar

ayran tüneli” (s. 27)

Şiirde kurgulanan kahramanlık mitosunu, “*ayran suyunun*” backgroundunda yer alan bir hikâyeye ile imlenir. Şair, kahramanı “*ayran suyuyla*” özdeşleştirerek evrensel su mitosuna göndermede bulunur.

Dünya mitolojilerinde su, evrenin yaratılışına dair kodlanan bir mitikiteye sahiptir. Örnekleme gerekirse; Türk mitolojisinde evrenin yaratım işlemini üstlenen tanrı *Ülgen*, ilksel suyun içinden çıkarak kozmogonik hareketi başlatır. Yine Sümer mitolojisinde, evren yaratılmadan önce her yer evrensel su motifiyle kaplıdır. Burada da paralel bir im kullanılıyor. Kahramanın mitik su motifiyle imlenmesi, aslında onun tanrısallığına, göksel kutuna yapılan mitik bir göndermedir. Şair mitik epistemeyi, evrensel su mitininden kök alarak kullanmış, bunu da toprak derdine dövüşen bir kahraman üzerinden kurgulamıştır.

“şimdiye dek anlatmamış hikâyesini

âşık dilinden

nasıl su gibi serindir akşamları

namı büyük zümrüt ayran'ın

nasıl kardeşim nasıl garbi yelinden

ığranıp uğuldar çamları

pınarı nasıl gümüş gümüştür

nasıl mavi çakar şimşegi

insanları nasıl doğmuş nasıl büyümüştür

nasıl kara topraktan yaratır ekmeği” (s. 27)

Kahramanın özdeşleştirildiği mitik su imi şiirde, */pınarı nasıl gümüş gümüştür/ nasıl mavi çakar şimşegi/* mısralarında kodlanan *Apolloncu* tanrısallık unsurlarıyla karakterize edilerek kahramana yönelik kurgulanan mitik perspektif güçlendirilmiştir.

Dünya mitolojilerinde şimşek ve gümüşü renk doğrudan mitik bir tanrısallık erki imler. Yunan mitolojisinde, *Zeus* ve *Apollon'un* simgelerinin yıldırım ve gümüşü unsurlarla ifade edilmesi, bu savı kanıtlar niteliktedir. Bu paralelde imajlar kullanan şair, kahramanlık mitosunu tanrısallık erk üstünden *supreme* ederek yarattığı mitik algıyı, tanrısallık bir diyagrama oturtmuştur.

Su imi üstünden yakalanan mitik perspektif, kahramanın karısı *Ümmühan*'ın devreye girmesiyle *Jungcu* anima-animus bütünleşmesine yönelir.

*“otuz sekiz ay dile kolay kardeşim
kara toprakla güreşti pehlivan gibi
kömür saçları terden alınına yapışmış
iki başı birbirine bitişmiş
dudaklarında kıvrak bir dağ türküsü
-oy dağlar siz ne büyük ne şanlısınız-
gözlerinin aynasında veli 'nin çopur yüzü
namusuyla yaşamak beklemek dilediği erkeğini
namerde muhtaç olmadan” (s. 28)*

Toprak derdine dövüşerek hapse giren kocasını her gün ayran suyuna gelerek bekleyen *Ümmühan*, animusuyla bütünleşme arzusundadır. Şair sadakat timsali olarak imlediği *Ümmühan* sembolünü mitik bir epistemeden hareketle dönüştürür. Yunan mitolojisinde *Penelope*'nin örgüsü olarak da bilinen *Penelope* miti²⁵⁴, *Ümmühan*'ın sadakatini açıklayan en güzel hikâyedir-mittir.

Attilâ İlhan, *Penelope* miti perspektifiyle imlediği anima-animus bütünleşmesini, postmodern bir tavırla yeniden kurgulayarak mitosunu ters-yüz eder.

*“otuz sekiz ay dile kolay kardeşim
gün dediğin nedir geçer dersin geçmedi
kalbine dert vurdu deli bir umman gibi
seller aldı kan gitti gözlerinden*

²⁵⁴ Penelope, Yunan mitolojisinin en önemli figürlerinden birisidir. Kocasını Odysseus Truva Savaşı'ndayken karşısına çıkan taliplerine bir bez dokuduğunu söyleyerek onlarla ancak bu bezin dokuması bitince evlenebileceğini ifade eder. Fakat Penelope, her gece dokuduğu bu bezi tekrar sökmekte, kocasını Odysseus'un savaştan geleceği günü beklemektedir. Yunan mitosunda sadakat timsali olarak kodlanan Penelope, bu şiirde de aynı bağlamda kurgulanır.

küçüldü küçüldükçe tarlalar dağlar büyüdü
ekin yerin harman yeri yumak yumak iş
kasabaya varıp geliş pazar günleri
çırpı çırpmak döven dövmek bir başına
yangınlar içinde sıtma deyip dayanmak
çırpındı garip turna çırpındı ama
nidelim ümmühan'ın gücü yetmedi" (s. 29)

Şiirde geçen /çırpınırdı garip turna çırpındı ama/nidelim ümmühan'ın gücü yetmedi mısraları, *Penelope* mitinin dönüşümünü içerir. Sadakat timsali olarak kurgulanan *Penelope* miti, şiirde "bekleyiş" arketipi bağlamında trajik bir mitosa bağlanır.

Göçmenler şiirinde *Attilâ İlhan*, Bulgaristan göçmenlerinin dramını ele alır. Sulak, verimli arazilerinden Gavurdağlarına- çorak, dağlık- araziye sürülen insanların dramını anlatırken *Attilâ İlhan* çeşitli mitik izleklerden yararlanır.

"harmanlar devşirilip mevsim güze yetince
gayrı yağmur mevsimi başlamış demektir
şimşekler çatallanır çakar gömgök çelik rengi
ardınca gök gümbür gümbür gümbürülenir
oy yiğenim göçtü sanırsın şu dağları
sonra nasıl selli sulu indirir
dört bir yanı deryalara döndürür
çok geçmeden coşkunlaşır selleri
coşkunlaşır köpürür
yıkanur dağların tozumuş havası

çamlar ıslak ıslak kokar

gök yıkanmış toprak kokar

karderesi başlar yine hikayesine” (s. 31)

Şiirde kurgulanan mitik izlekler, genellikle kozmosun unsurlarından hareketle temellendirilir. Türk mitolojisinde Gök Tanrı'nın mekânı olan kutsal gök, şiirde /*şimşekler çatallanır çakar gömgök çelik rengi*/ mısralarıyla imlenir. Şair, göğe yönelik tanrısal ışığı vurgulayarak Gök Tanrı'nın kutsadığı evren tasarımını imgeleştirir. Yine şiirde, şairin kutsal gök temasını işlevselleştirmek için kurguladığı yıldırım- *Zeus*- ve ışık-*Apollon*- unsurlarının da belli bir mitik tabandan beslendiği aşıkardır.

Şiirde kurgulanan mitikiteyi sağlamak için kullanılan önemli bir im de, yağmura yönelik yaratılan mitolojik algıdır. Türk mitolojisinde yağmur bereket ve felaket getiren önemli bir unsur olarak bilinir. Bu şiirde yağmur ögesi bereket getiren bir unsur olarak ele alınıyor. Aynı zamanda suya yönelik dişil bir algı da şiirde kodlanarak bu mitik evren tasarımı çekirdekleştirilmiş oluyor. Yağmurun bereket getiren mitikitesi, /*dört bir yanı deryalara döndürür/ çok geçmeden coşkunlaşır selleri/coşkunlaşır köpürür/yıkanır dağların tozumuş havası*/ mısralarında kurgulanmış “*bolluk*” söylemleriyle ifade edilir.

Suya yönelik ortaya konan mitik algının bir kanadında *Bachelardcı* fenomenolojik algı vardır. *Bachelard* suyu fenomenolojik olarak incelediği kitabında, bahçeyi; su ve toprağın çocuğu olarak nitelendirir.²⁵⁵ Bir anlamda evrensel su temine yönelik yaratılan dişil algıyı ortaya koyar. Şiirde bu algı, /*gök yıkanmış toprak kokar*/ mısralarıyla ortaya çıkar. Evren bir anlamda tanrısalılığı,- mitik perspektifteki bereket getiren yağmurun ortaya çıkmasıyla- kozmik yaratılışı tekrardan yaşar.

Fenomenolojik algıyı bir adım daha ileri götürürsek, toprağın suyla karışmasının, “*cennet bahçesi*” mitosunu ortaya çıkardığı kolaylıkla söylenebilir. *Eliadeci* perspektifle, andaki bir unsurdan- yağmur miti- hareketle cennet bahçesi miti vurgulanmış, evrensel ananın-toprağın-karnına geri dönmüş ve kozmogoniden itibaren ki hayat tekrar başlamıştır. Şair bunu /*karderesi başlar yine hikâyesine*/ mısralarıyla imler. Evren tekrar yaratılmış, ilksel yaratım kozmolojik unsurlarla tekrarlanmış ve karderesi her zaman yaptığı gibi *hikâyesine* başlamıştır.

²⁵⁵ G. Bachelard, *a. g. e.*, s. 41.

Eliadeci ilksel yaratım ve kozmolojik çevrim pespektifi, şiirin devamında göçmenlerin yurtlarından-anne karnından, toprak anadan-çıkmaları ve başka mekânlara-tarihsel zamanın kurguladığı kronolojik evrene-adım atmalarıyla ilerler.

“benden sana selam olsun hasanbeyli yaylası

bilirim koynunda yaşayan on sekiz hane göçmeni

vardım birisine sordum sual eyledim

hilafsız anlattı maceralarını

şimdi erkân ile ben dahi nakledeyim

anasıl bulgaryalı imişler

kimisi filibe'den kimisi sofya'dan

toprakları bire yirmi verirmiş

karıları hünerli çocukları kıvrak

erkekleri bin türlü marifet bilirmiş

gel o taraf bulgarlık olalı beri

bir gariplik sinmiş içlerine

altın kafesteki bülbül misali

yurt hasreti işlemiş iliklerine

gözleri hiçbir şey görmez olmuş

tarlayı toprağı satıp savmışlar” (s. 32)

Göçmenlerin kendi yurtları, evrensel toprak ana mitosu-evrensel *Artemis/Kybele*-kültü bağlamında dönüştürülürken göçürülen yer-*Hasanbeyli*-*“Pompei”* mitosu bağlamında kurgulanır.

“hasanbeyli'ye düşmüş on sekiz hanesi

bir türlü sığamamış gözbebeklerine

ilk seferde büküm büküm gâvurdağları
 bir heybet ki dalga dalga dağılmış
 görmüş çarpılmışa dönmüşler
 o eşkıya dağların kara kucağında
 ne kadar küçülmüşler
 ve ne kadar yabancı gelmiş
 ilkin anlamamışlar toprağın dilini
 nasıl yer fıstığı nasıl çeltik
 nazıl yazma yapraklı tütün yetiştirir
 yeni insanlar girmiş hayatlarına
 erkekleri sapına kadar erkek” (s. 33)

Hasanbeyli'ye yönelik kurgulana “Pompei” imajı, yaratılan olumsuz anlamı kuvvetlendirmek için *Tartarosvari* imgelerle karakterize edilir. Göçmenler bu bağlamda, kahramanlık mitosuyla imlenerek *Otto Rank* psikanalizminde anne karnından çıkışta yaşanan yabancılaşma-travma söylemine kanalize olurlar.

Göçmenlerin kendi yurtlarından çıkartılmaları, onların evrensel ananın karnından, o mitik mükemmellik yapısından, tehlikelerle dolu evrenin kucağına doğru adım atmaları anlamına gelir. Bu da ciddi bir travmaya neden olur *Otto Rank* perspektifine göre. Çünkü kahraman, mükemmelliklerle dolu olan anne karnından çıkarak evrenin kötülükleriyle ilk kez karşılaşmış-doğum anında- ve ciddi bir yabancılaşma yaşamıştır.²⁵⁶

Attilâ İlhan, *Otto Rankçı* kahramanlık mitosunu, göçmenlerin kendi yurtlarını anne karnı, yeni yurtlarını ise yaratımdan sonra hayatın gerçekleriyle temas etmeleri nedeniyle deneyimledikleri travmatik dünya olarak algılayarak mitosa ilksel yaratım atmosferini tekrar kazandırır.

²⁵⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz., O. Rank, *a. g. e.*

Deli Süleyman şiirinde *Campbell*'ci kahramanlık mitosu imlenir. *Deli Süleyman*, *Kurtuluş Savaşı*'nda ülkesini savunmuş bir özgürlük savaşçısıdır. Daima o günleri özlemle anar. O günler *Süleyman* için, tanrısal kahramanlık mitosuyla kodlanan mitik zamanlardır. Fakat o, şu anda tarihsel zamanı yaşamaktadır. Şiirde *Eliadeci* perspektifte kurgulanan mitik zaman- tarihsel zaman zıtlığına şahit olmaktayız. Şair şiirde yakaladığı mitik perspektifi, bu iki algı üzerinden kahramanlık mitosuna çevirir.

“çukurova'nın nihayetinde
tutmuşlar cümle ufku pervasız
yücesinde kuş barınmaz gâvurdağları
uçma şahan uçma garip düşersin
maraş'tan bu yana geçit bulunmaz
bu dağlar gâvurdağları'dır
karşı durulmaz” (s. 35)

Yukarıdaki mısralarda kahramanın şahin motifiyle imlenmesi, doğrudan mitik bir anlam katmanına sahiptir. Mitolojilerde şahin göklerin hâkimi olarak tasvir edilir. Belli bir tanrısallığı sembolize eder. Mısır tapınaklarında güneş tanrısı *Ra'nın* şahin başlı olarak tasvir edildiği rivayet edilir. Yine şahinin ölümsüzlüğü sağlayan *Sama'yı* cennetten getirdiğine inanılır. Bu bağlamda şairin, şahin imiyle kahramanlık mitosuna işlerlilik kazandırarak göksel kuta gönderme yaptığı söylenebilir.

Fakat *Süleyman* artık şahin gibi uçamamaktadır. O, mitik zamanlara özgü tanrısallığını kaybetmiş, sıradan bir kahramana dönüşmüştür.

“ gerçi süleyman'ın deli'ye çıkmış adı
hem –vebali kendi boynuna-
senelerce kaçakçılık da yapmış
lâkin hayli zamandır vukuat çıkarmadı
gayri bir şahan gibi yaşamıyor

kocamış olmalı kocamaz gönül

yalnız vakit vakit ağzında dolaşiyor

eskiden çağırıldığı bir eşkıya türküsü

-hakkımızda devlet etmiş fermanı

ferman padişahın dağlar bizimdir-" (s. 35)

Süleyman, mitik zamanlara özgü kahramanlık formundan uzaklaşmış, tarihsel zamanın içine sıkışmıştır. Fakat kahraman, andaki bir kıvılcımdan hareketle sık sık o mitik zamanlara ait kurgulanan tanrısal kahramanlık günlerini hatırlar ve mitik zamanın çocuksulluğuna geri dönmek ister.

"şimdi yaslanmış küreğinin sapına

elinde feneri

ve kırçıl bıyıkları diken diken

bilinmez bir yere batmış gözleri

yıldızların tarlası üzerinde çiçek çiçek

çakallar sesleniyor dereden

ama süleyman hiçbir şey anlamıyor

şimdi sadece geçmişi yaşamaktadır." (s. 36)

Alıntıladığımız mısralar, *Eliade'nin* mitik zaman-tarihsel zaman diyalektiğini yansıtan en güzel ifadelerdir. Bilindiği gibi mitik zaman dairesel olarak sürekli tekrarlayan, başı ve sonu belli olmayan bir zaman yapısını ihtiva ederken daima geri dönüşleri mümkün kılar. Bunun aksine tarihsel zaman, başı ve sonu belli olan bir zaman yapısına sahip olmakla birlikte, aynı zamanda daima kronolojik bir perspektifi ihtiva eder. Geri dönüşlere izin vermeyen tarihsel zaman, mitik anlam katmanına sahip olan şiirlerde daima "an" daki kötü atmosferi yansıtır. Şiir bu perspektifte, *Süleyman'ın* andaki kötü atmosferden mitik zamana-kahramanlık yaptığı zamana-dönme isteğini ifade etmektedir.

Alıntıladığımız mısralarda dikkatimizi çeken en önemli nokta, *Bachelardcı* düşleme mitosunun, şiirin genel iminde anlam katmanı yaratmasıdır. /*bilmez bir yere batmış gözleri*/ mısraları doğrudan *Bachelard'ın* düşlem epistemelerini ortaya koyar. Fiozofun felsefesinde minyatürleştirme olarak geçen kilitlenme noktası, evrenin küçültülerek tek bir noktaya indirgenmesi ve bu noktanın içinden, evrendeki ilksel yaratım ve mükemmellik anının içselleştirilmesini içerir. *Attilâ İlhan* yukarıdaki mısralarda, kahraman *Süleyman'ın* gözlerini bir noktaya kilitleyerek kahramanın evren algısını mistikleştirmekte-minyatürleştirmekte ve mitik zamana ait tanrısal formu daireselleştirerek zamanla oynamaktadır. Zamanın mitik bir form kazanmasıyla birlikte kahraman, hürriyet savaşçısına dönüştüğü o mitik zamanları tekrardan hatırlar ve evrensel yaratım tekrar etmiş olur.

Şiirde kurgulanan mitik zaman-tarihsel zaman diyalektiği, şiirin sonlarına doğru, *Millî Mücadele* yıllarında yaşanan kahramanlık destanını kapsar. Bu destanın kahramanlarından birisi de *Süleyman'dır*. *Attilâ İlhan*, *Süleyman'ı* kahramanlık arketipi bağlamında kodlayarak özgürlük ve hürriyet mitine şiirin anlam katmanında yer açmıştır.

Şiirde kullanılan hürriyet ve özgürlük mitinin arkasında, çok geniş bir anlam epistemeleri yatmaktadır. *Oğuz Kağan'dan Atatürk'e* kadar Türk tarihi için önemli anlamlar ifade eden liderler, özgürlük-hürriyet miti bağlamında arketipleştirilmiş ve *Süleyman* beninde birleştirilmiştir. *Jungcu* kolektifimiz bu şiirde, *Attilâ İlhan'ın* türün devinimini vurgulamasıyla vuku bulur.

“üstümüze seferberlik açmışlar

büyük kıyam olacakmış yakında

cümle Fransız hücumu geçmişler

bugün gibi hatırlar Süleyman

gelirse göreceği vardır dediğini

senin için rahat olsun anam

çok şükür ölmesini biliriz

hür ve pervasız yaşamak için” (s. 37)

Ökkeş şiirinde de kahramanlık arketipi mitik perspektifte kodlanır. Şiirin konusu Gavûrdağları yöresinde yaşanan arabacı rekabetidir. Şair bunu anlatabilmek için çeşitli mitik imlerden yararlanır.

“trenler dört bucaktan yolcu getirir

getirir istasyon’a bırakır

bazı gece sinsî bir yağmur atar

bazı sabaha karşıdır

doğmasına vakit vardır daha güneşin

üç çeyrek tutan kasaba yolunu

göze alamayan yolcular biner

o çift atlı çingiraklı arabasına

arabacı ökkeş’in” (s. 40)

Şiirin tamamında ciddi bir yol arketipi egemendir. Şair, arabacı *Ökkeş’in* macerasını anlatabilmek için yolu temel arketip olarak kurgular.

Gaston Bachelard Mekânın Poetikası adlı kitabında, yolun ciddi bir düşünme formu ortaya koyduğunu söyleyerek yola yönelik fenomenolojik bir algı geliştirir.²⁵⁷ Bu bağlamda temellendirildiğinde *Attilâ İlhan’in* şiirde vermek istediği anlam katmanının arka planında yola ait düşsellik formunun yattığı söylenebilir. Bir nevi yolu mitik bir algı olarak gören bu perspektif, şiiri düşsel bir boyuta taşımıştır.

Şiirin devamında, yol arketipinin merkezine kahramanlık mitosunu yerleştiren şair, *Ökkeş’e* yönelik kurguladığı kahramanlık mitosuna, *Bachelardcı* perspektifte yakalanan mitik yol arketipiyle ulaşır. Şiirde kullanılan yol imi, arketipik bağlamda tekrarlanarak kahramanın göksel mitikitesiyle birleşir.

“ökkeş çöpur yüzlü mavi gözlü bir adam

söver gibi güler döver gibi konuşur

²⁵⁷ G. Bachelard, *Mekânın Poetikası*, İst., 2014, s. 41-42.

günde iki seferi var civanım
para tutmak konusunda hüneri var
cümlemizce meşhurdur
kasabaya yeni gelen mülkiye müfettişine
arabaya binmeden- 'paraları gevşe' demesi
lâkin böyle sıkı tutmasaydı elini
araba sahibi adam mı olurdu
günlük postasını kazanın
sırtında getiren çakır ökkeş
her sabah üç çeyreklik mesafeden” (s. 41)

Ökkeş, kahramanlık mitosu bağlamında temellendirilen mavi göz motifiyle imlenerek tanrısallaştırılmış ve Gök Tanrı'nın ve kutsal göğün sembol rengi olan mavi, kahramanın gözlerine aktarılarak mitik bir dönüşüm sağlanmıştır. Aynı zamanda mavi göz imi *Bachelard*'in perspektifinde tanrısallığa açılan yolun anahtarlarından biridir. Filozof mitik olarak anlamlandırdığı göz imiyle, tanrısalsal bir düşlemi kodlar.

Şair, *Campbellci* kahramanlık mitosuyla imlediği *Ökkeş*'i, klasik kahramanlık sirkülasyonuna uygun olarak rakiple mücadele içine sokar. *Campbell*'in kahramanlık mitosuna yönelik kurguladığı yola çıkış (erginlenme) -dönüş formülasyonu, bu şiirde, kahramanın yaşadığı zorluklar, (rakiple karşılaşma-mücadele edilmesi gereken güçler) bağlamında *Ökkeş* kahramanlık arketipine aktarılır. *Attilâ İlhan*, *Ökkeş*'le arabacılık konusunda rekabet eden hısımsal gücü, *Campbellci* bir perspektifle dönüştürür.

“bu günlerde keyfi yerinde değil
çopur yüzlü çakır gözlü ökkeş'in
kendi halinde bakkallık ederken
osmaniye'den bir fayton uydurup
'rekabet'e girişmiş akrabası

bilâlik’li kaval boylu yusuf aksay” (s. 42)

Şiirde kodlanan *Campbellci* kahramanlık formülasyonu, (yola çıkış-karşılaşılan zorluklar- bu zorlukların aşılması-geri dönüş) ciddi bir dönüşüme uğratılır. Klasik yapıda, kahramanın rakibe üstün gelmesi gerekirken bu şiirde, rakip kahramanı geçmiştir. *Attilâ İlhan* postmodern şiir söylemine uygun olarak zaman zaman kök aldığı bazı mitik epistemelerle oynar.

“gök gözlü çopur ökkeş’in
 derken yabancı tekerlek sesleri
 yaklaşır yaklaşır destur diyerek
 geçiverir dingilli eğri fayton
 ökkeş’i körükleyerek
 ateş gibi bir küfür yanar cıgarası
 gözlerini devirir kırbacını savurur
 şimşek gibi çakan bir an içinde
 hatırlayarak bir başına saltanat sürdüğü
 ister yürüdüğü ister durduğu
 isterse arabayı kuş gibi uçurduğu
 o geçmiş geri gelmez günleri” (s. 42)

Kahramanın rakip tarafından geçilmesi, onun mitik zamana doğru yol almasını sağlar. Şiirin bu bölümünde “an”- rakip tarafından geçilme-, geçmiş- Ökkeş’in tek başına saltanat sürdüğü yıllar- diyalektiği imlenerek *Eliadeci* mitik zaman/tarihsel zaman zıtlığı kuvvetlendirilir.

Mektup şiirinde *Attilâ İlhan*, *Sansaryan Hanı’nda* geçirdiği korku dolu günleri anlatır. Şiirde bulunan anlam tabakası, evren tasarımının en altında yer alan *Tartaros/cehennem* miti bağlamında kurgulanır.

“*Tartaros* yeraltındaki ölüler ülkesinin en derin yeridir. Titanlarla tanrılar arasındaki savaşta deprem *Tartaros*’a kadar uzanır, bu savaşta yenilen Titanları da Zeus *Tartaros*’a kapatır.” Yunan mitolojisinde evrenin en karanlık yeri, pisliğin mekânı, suç işleyenlerin kapatıldığı yer olarak anlatılan *Tartaros* mitinden şair, *Sansaryan Hanı*’nın korkunçluğunu anlatmak için faydalanır.²⁵⁸

“iptida namımız kayıt düştü deftere

âhiren okundu fermanımız

kilitlendi üstümüze kale kapıları

ne var ki boynumuz kıldan incedir

değil mi bunu devlet böyle buyurmuş

kaderdir alnımıza kara yazı yazılmış

ya sabır ya sabır dedik

bekledik günlerce bekledik

gam kervanı ile ikmal edip yükünü

bir ezan vakti düştü yollara

cümle muharipler silahsızdı

gel zaman git zaman varıldı

mihnet ülkesinde meçhul yerlere” (s. 47)

Tartaros miti, *Frye*’in kahramanlık arketipi perspektifiyle, sonbahar çöküş mitosu üzerinden dönüştürülür. Kahramanın *Sansaryan Hanı*’nda geçirdiği kötü günler, sonbaharın çöküş mitosuyla ele alınarak trajik bir atmosfer imlenir.

“derken kapanır yeniden kale kapıları

ve zemin simsiyah olur

bir mahpus öksürür bitişik hücreden

²⁵⁸ A. Erhat , a. g. e., s. 279.

buz tutmuş müdüriyet'in tavan camları
acelesiz bir kar yağıyor kardeşim
kervan garip olmuş sahralarda
muharipler can vermiş
gayrı bizden umut kalmıyor kardeşim
ahvalimiz malumun olsun böylece
cümlenize selam ederim” (s. 49)

Ağıt şiiri, İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği olumsuzluklara karşı geliştirilen direniş mitosunu imler. Şiir ana perspektifte; hürriyet, özgürlük ve insanlık için verilen mücadeleyi anlatır.

“nihayet bu derde düçar olduk
derdimiz dağlardan yücedir
devası bulunmaz tarifi müşkül dedik
bir ağıt yakmak diledik
sorup sual edilmeden
canına kıyılan insanoğluna” (s. 50)

Şair, mitik anlam katmanında yaratacağı özgürleştirici kahraman mitosunua işlerlilik kazandırabilmek için, öncelikle dönemin antitezini /*canına kıyılan insanoğlu*/ mısralarıyla imler.

Bu söylemin hemen arkasından gelen mısralar, hürriyet ve özgürlük mitinin şiirin asli anlam katmanı olduğunu gözler önüne serer.

“şahan gibi hür geldik hür gideriz bu dünyadan
hürriyetten geçmeyiz geçsek bile yârdan” (s. 50)

Hürriyet ve özgürlüğe yönelik kurgulana anlam katmanının arkasında *Prometheus* miti vardır. Bilindiği gibi *Prometheus* tanrılardan ateşi çalarak insanoğluna

sunmuş, bunun neticesinde *Zeus* tarafından bir kayaya zincirlenerek cezalandırılmış ve ömrü boyunca bu cezayı çekmeye mahkûm edilmiştir. Tanrısal erke ve tahakküme karşı ilk başkaldırı sayılan *Prometheus* miti bağlamında *Attilâ İlhan*, tahakküm-başkaldırı diyalektiğini mitleştirilir. Onun hemen hemen birçok şiirinde başkaldıran kesim *Prometheus* miti anlam katmanıyla dönüştürülerek imlenmiş, egemen erk ise *Zeus* mitik anlam katmanıyla dönüştürülerek kurgulanmıştır.

“ *memleketlerine giren yabancıların
hürriyeti nasıl kurşuna dizdiklerini
nasıl dövüldüğünü şehir şehir sokak sokak
ne kadar kan döküldüğünü
hürriyetsever delikanlıların
yaşamak için nasıl öldüğünü*” (s. 51)

Attilâ İlhan yukarıdaki mısralarda kahramanlık mitosunu, hürriyet için mücadele eden *Prometheus* imajı üzerinden dönüştürür. Kahraman, hürriyeti engellemek isteyen erke- *Zeus* 'a- karşı mücadele etmek ve sonsuzluğa ulaşmak istemektedir.

Aynı zamanda şiirde geçen */yaşamak için nasıl öldüğünü/* mısraları, *Schopenhauercu* ve *Nietzsche*ci perspektifte vurgulanan yeniden doğmak için ölmek temasını, yani ölümün evrenin yeniden yaratılışı olduğu temasını vurgular. Bu da doğrudan mitik perspektifte süre gelen dairesel zaman anlayışının yarattığı kozmik çevrime gönderme yapar. Kahraman hürriyet için ölecektir, fakat bu ölüm evreni yeniden yaratarak kozmogoniyi tekerrürleştirecektir.

Şiirin genelinde vurgulanan hürriyet için mücadele temi, aynı zamanda politik bir mitosu da imler. Bilindiği gibi politikayı veya geleceğe yönelik kurgulana ideolojik ütopyaları mit olarak kabul eden birçok araştırmacı mevcuttur. Politik liderleri mitleştiren *Roland Barthes*, politikayı başlı başına mit olarak kabul eden *Henry Tudor*, kodlanan anlam yapısıyla belirli değerler dünyası oluşturan ideolojileri mit olarak kabul eden *Mircae Eliade*, bunların başında gelmektedir. Bu paralelde şiirde, enternasyonal bir mitin de imlendiği söylenebilir. Şiirin genelinde hürriyete, insanlığa yapılan bu vurgu, ilerde kurulmak istenen sistemin ütopyası bağlamında sosyalist bir miti imler.

“gökyüzünü karartmaz mı acaba
 yetimlerin ve dulların tasası
 kardeşim ne zaman dolacak söyle
 insanoğlunun çilesi
 ne zaman herkes alacak payını hürriyetten
 ne zaman pervasız söyleyecek şarkısını” (s. 50)

Dünyakâri adlı şiirde de özgürlük ve hürriyet mitosu imlenir. Bu im, Prometheus miti dönüştürülerek ve kozmik unsurların kutsallığı vurgulanarak sağlanır.

“seni ben hep rüzgâra karşı düşünürüm
 sana fakir canım kurban olsun hürriyet
 ben şairim şairlerden herhangi biri
 büyük çanlar gibi çınlamalı mısralarım
 gökyüzünün katıksız mavi dairesinde” (s. 52)

Şair gökyüzünün katıksız mavisini, özgürlük mısralarının çınladığı mitik bir mekân olarak tasvir eder. Bunun arka planında, mitik çağlarda tanrılara ait olan göğün bir özgürlük alanı olma epistemesi mevcuttur. Sadece tanrıların yaşadığı dönemde, insanoğlunun yaratılmadığı dönemde, uçsuz bucaksız-sonsuz- olarak tasvir edilen gökyüzü, mitik bir özgürlük alanını imlemektedir. Orası tanrılara ait hür bir diyardır. Yunan mitolojisinde Zeus, Türk mitolojisinde Ülgen, Hint mitolojisinde; Şiva, Indra gibi tanrıların hükmettiği özgür bir alan.

“gönül verdim hürriyet şampiyonlarına
 suyu kandan verilmiş çelik yüreklilerim
 hürriyetli efeler volkan yavruları
 yaşarız can gülüm yaşarız dünya aşkına
 şahlanır içimizde dev heyecanları

dünya sofrasında bir alev şarap içtik”(s. 52)

Yukarıdaki mısralar, hürriyet iminin, *Campbellci* kahramanlık mitosuyla dönüştürüldüğünü gözler önüne serer. Şiirde geçen */hürriyetli efeler/volkan yavruları/* gibi ifadeler doğrudan gönlünü hürriyete vermiş insanların kahramanlık mitosuna gönderme yapar. Yine kahramana yönelik kurgulanan */suyu kandan verilmiş çelik yürekliyim/* ifadesi de, bu bağlamda dönüştürülmüş kutsal su miti üzerinden kahramana aktarılmış bir tanrısallığı sembolize eder.

Şiirde geçen en dikkat çekici ifade */dünya sofrasında bir alev şarap içtik/* mısralarında kendini gösterir. Dikkatle incelendiğinde bu mısranın da mitik bir anlam katmanından beslendiği oldukça açıktır. Şairin bu mısralarda kullandığı anlam katmanı, Şamanik ayinlerde deneyimlenen “*ext*” halidir. Bilindiği gibi kahramanın Şaman olma yolunda; kendinden geçmek, bayılmak, uyarıcı madde kullanmak gibi oldukça zorlu bir süreç mevcuttur. Bu sürecin bulunmasının sebebi, herkesin Şaman olamamasıdır. Şaman olmak için genetik bir yatkınlığın olması, belirli sınavların geçilerek kahramanın adeta “*şizofrenikleştirilmesi*”(!!) gerekir. Bu bağlamda Şaman adayları, “*ext-vecd*” haline ulaşabilmek adına kafayı uyuşturan, rahatlatan bazı maddeler kullanmaktadırlar. Türk mitolojisinin kökeninde yer alan bu unsurlar, günümüzde bazı Alevi “*inisiyasyonlarında*” dahi kullanılmaktadır. Alevi “*inisiyasyonlarında*” adaya şarap içirilerek aday sınanmaktadır. Başarılı olanlar “*inisiyasyonu*” geçerek süluk eğitimlerini tamamlarlar ve tanrısallık-mitik bir kademeye ulaşırlar.

Şairin kullandığı bu ifadeler doğrudan tasavvufi bir mitosun dönüşümünü imlemektedir. Tasavvufi bağlamda dayanak noktası Şamanist ayinler olan */alev şarap içmişiz/* ifadesi şiirde, şairin özgürlük mücadelesine tanrısallık bir rol biçmesinden kaynaklanır. Bir başka ifadeyle *Attilâ İlhan, Prometheusçu* özgürlük iminin kutsallığını göstermek için böylesine bir mitik anlam katmanından faydalanır.

Aynı zamanda *Gaston Bachelard*'ın imaj sistemi paraleliyle alev şarap iminin çözümlenmesi yapıldığında, alkolün su ve ateşin birleşmesiyle ortaya çıkan bir yapı olduğu, alev şarap iminin *Prometheusçu* çocuksu arzuların- *Bachelard Prometheus'un* tanrılardan ateşi çalmasını çocuksu bir arzu olarak nitelendirir²⁵⁹- metaforu olduğu, bunun da aleve yönelik kodlanan hürriyet imini ortaya çıkardığı söylenebilir.

²⁵⁹ Gaston Bachelard, *Ateşin Tinçözümlemesi*, İstanbul 2007, s. 22.

Bachelard'ın sisteminde *Prometheusçu* ateş arzusu, evrenin kökeninde bulunan ilksel ateş isteğinin, yani özgürlük getiren düşsel hürriyetin ifadesidir.

Hey adlı şiir, *Prometheusçu* hürriyet mitini Türk halkı ve dünya halkları arasında paralel bir biçimde kurgular.

“afyon ’lu sâlim ’in hışmı meksiko ’lu pedro

aragon ’u usta bilmiş şair attilâ ilhan

ve teknil demir mısralılar bayraktar

körük göğüslüler mızrak şarkıllar

budapeşte roma ille de paris

hey dünya olup bitesiyeye memleketimiz” (s. 55)

Dünya halklarına yönelik şiirde ifadesini bulan */hey dünya olup bitesiyeye memleketimiz/* mısraları *Eliadeci* perspektifte enternasyonal bir mit algısı ortaya koyar. Enternasyonal mitos bağlamında kurgulanan politik mitos, kozmosun *Apolloncu* ışıksallığıyla tanrısal bir diyagrama kanalize olur.

“özüm nur gibi vardım denizler başına

nur gönül nurludur yağmurlu pehlivandır

bir beste buldum ki köpük köpük çağlayan

şanlıdır hem şanlı hem insanlıdır

insanlı çakır efem insanlı

vurdukça er sesli erbab davul

mendil tutup sıradağlar oynamalı

oy dağlar sıradağlar kara dağlar

şahlanın şu çingirak yıldızlara dağlar” (s. 55)

Yukarıdaki mısralarda doğrudan aydınlatıcı-tanrısal bir kahraman mitosu imlenir. Kahramanlık mitosu, *Apolloncu* aydınlık/tanrısal ışık perspektifiyle deniz metaforunun üzerine oturtulur.

Bilindiği gibi deniz mitik algıda; sonsuzluğu, evrensel anayı, ilkselliği sembolize eden önemli figürlerden birisidir. Şiirde ifade edilen */özüm nur gibi vardım denizler başına/* ifadesi doğrudan bu anlam katmanına göndermede bulunur. Kahraman-özü nur gibi olan-tanrıdan kut almış, olağanüstü özelliklerle donatılmış bir portre arz eder. Onun denizlere varması da, dünya halklarının kardeşliği bağlamında enternasyonal bir mitosu imler.

Mitolojilerde kozmogoniden önceki ilkselliği temsil eden deniz, halkların ayrışmadığı bir dönemde, hatta evrenin bile vuku bulmadığı bir dönemde, kozmolojik bütün unsurları “*absorbe*” eden bir yapı arz etmekteydi. Şair şiirde, */vardım denizler başına/* söylemini kullanarak kahramana yüklediği tanrısal yol gösterici -kılavuz- arketipini, dünya halklarının kardeşliği epistemisiyle paralelleştirir.

Lilişan adlı şiirde doğrudan *Campbellci* kahramanlık mitosu imlenir. Şairin *Duvar* kitabını baştan başa saran kahramanlık mitosu, bu şiirde karşımıza ‘*meçhul asker*’ imiyle çıkar.

“ *yangınlar alevinden geçip de gelen dost*
yanar olmuş yüreğin nar olmuş lilişan
sen insansın sen insansın sen insan
meşhurlarda seni heykel heykel dikmişiz
her destana dökülmüş boydan boya adın
kahraman demişiz meçhul asker demişiz
ismin mübarek cismin mübarek
alkış alkış kasideler sarmış boyunu
ağırbaşlı kitaplar senin adına
en yiğit besteler seni söyler” (s. 56)

Şair, şiirde imlediği meçhul asker metaforuyla ciddi bir mitik perspektif yakalar. Mitik perspektif doğrudan *Oğuz Kağan*, *Atatürk* gibi abideleşmiş şahsiyetler etrafında *Jungcu* kollektif bilinçaltı temiyile karakterize edilir. *Attilâ İlhan* Türk askerinin kahramanlık destanını; “*Kurtuluş Savaşı*”, “*Çanakkale Savaşı*” gibi destansı savaşlarda gösterilen kahramanlık bağlamında kurgulayarak mitik kahramanlık temasını şiirin ana ekseninde kullanır.

Türk askeri bağlamında kurgulanan kahramanlık mitosu, şairin kişisel düşüncesi noktasında enternasyonel bir mitosa da kucak açar. *Attilâ İlhan* Türk askerinin kahramanlık mitosunu evrensel bir bağlama oturtur. Bu bağlamda; hürriyet, özgürlük gibi hümanist temler mevcuttur.

“sen insansın lilişan iki milyar cansın

gemici ve rençber çırak ve uzman

elinde dümen yekesi süngü ve orak

dünyada şarkılar misali yaşayansın

sen insansın sen insansın sen insan” (s. 56)

Özgürlük ve hürriyet mitosuyla *Prometheusçu* bir temele oturtulan kahramanlık mitosu, şiirin ilerleyen mısralarında egemen erk-Zeus-ve hürriyet timsali- *Prometheus*- arasındaki diyalektik ilişkiyle kurgulanır. Şair egemen erke- *Zeus- Ülgen-* karşı, daima insani davadan- *Prometheus- Erlik-* yanadır. Bu diyalektik ilişki, tanrısal tahakküme karşı, direniş mitosuyla imgelenmiş özgürlükçü bir teme vurgu yapar.

“yangınlar alevinden geçip de gelen dost

yelken gibi açılmışsın zalim rüzgâra

harp demiş vurmuş vurmuş lilişan

ölümler götürmüş zulümler götürmüş

deniz gözlü gök alınlı kirvelerimizi

kalbi yıkanmış çamaşır gibi temiz

çehresi yanık yanık bakırsı

ablamız süt anamız biraderimiz
emekçiler pamuk işçileri kürekçiler
yangın yerlerinde yaşayan abbas ve hasan
urzunı buğdayla değişmiş kızlar lilişan
hey lilişan lilişan gülmüşem ağlamışam
bir tuhaflık olmuş dünyanın hali” (s. 57)

Şair serd ettiğimiz mısralarda birçok mitolojik imden yararlanır. Özellikle */yangınlar alevinden geçip de gelen dost/yelken gibi açılmışsın zalim rüzgâra/* mısraları, doğrudan tanrısal düzen-insani düzen diyalektiğinin yansımasıdır. Şair bu diyalektikte, alevler içinden çıkıp gelen kahramanı tanrısal düzenle mücadele eden mitik bir kahramana dönüştürür. Kuşkusuz bunun arka planında kodlanan mitik yapı, *Ülgen'e* karşı savaşan *Erlik*, *Zeus'a* karşı savaşan *Prometheus* miti bağlamında imlenir. Aynı zamanda bu mitik ilişki, şairin tasavvur ettiği kapitalizme karşı özgürlükçü sosyalizm idealini temellendirmesine de yardımcı olur.

Şiirde geçen */deniz gözlü gök alınlı kirvelerimizi/* mısraları da kahramanlık arketipi bağlamında imlenen şahısların kutsallığına-tanrısalığına yapılan mitik bir göndermedir. Bilindiği gibi Türk mitolojisinde mitik kahramanın doğumunda meydana gelen önemli özelliklerden birisi, yüzünün gök mavisi olmasıdır. *Oğuz Kağan* destanında “*leit motif*” işlevi gören bu tema, kahramanın tanrısal kuttan nasiplendiğinin en önemli göstergesidir. Bu paralelde şair, Türk mitolojisine ait gök rengi çehre motifini kullanarak yarattığı kahramanlık arketipiyle Türk kahramanlığının tahakkümüne gönderme yapar.

Yine, */ kalbi yıkanmış çamaşır gibi temiz/ çehresi yanık yanık bakırsı/ ablamız süt anamız biraderimiz/ emekçiler pamuk işçileri kürekçiler/* mısralarında kullanılan çamaşır gibi temiz ve süt ana imleri doğrudan *Kybele-Artemis* kültürünün dönüşümünden ibarettir.

Akdeniz halklarının mitolojilerinde önemli bir yer edinen *Kybele* ve *Artemis* kültleri, evrensel ana olarak düşünülen bir sembolizasyona sahiptirler. Bolluğu, bereketi, doğurganlığı imgeleyen bu kültürlerin en önemli özelliği, evrensel bekâreti

simgelemeleri, evrensel saflığı sembolize etmeleridir. *Atillâ İlhan* şiirde bu mitik arka planı, memleketin kadınları üzerinden dönüştürerek Türk kadınına kutsallaştırmış, bir başka ifadeyle Türk kadınına evrensel ana imgelemine kanalize ederek yüceltmıştır.

Merhaba Gökyüzü şiiri, kozmolojik unsurların mitik algısını imgeleyen bir şiir konumundadır. Şairin, uçsuz bucaksız göğe yönelik tasavvurlarını sıraladığı bu şiirde, çeşitli mitik epistemeler kullanır. Bunların en başında, evren tasarımının merkezi konumunda bulunan kutsal gök motifi gelmektedir.

*“ merhaba gökyüzü merhaba uçsuz bucaksız
merhaba bulutlar bulutlar bulutlar” (s. 59)*

Göğe yönelik kurgulanan uçsuz bucaksız sonsuzluk atmosferi, mitolojik Gök Tanrı motifinin imajinal dönüşümünden ibarettir. Şair göğün tanrısallığını vurgulamak için çeşitli mitik figürleri art arda sıralar. Bunlardan bazıları; yıldızlar, kuyruklu yıldız, samanyolu olarak özetlenebilir.

*“hey canım gökyüzünde yıldızlar grup grup
alınımızın üstünde kâinatın türküsü
devr-i daim
yaldızlı bir tülbent gibi samanyolu
yıldız türküleri yıldızdan türküler
saniyede 300.000 kilometrelik hız
ateş bulutlar madde ve kuvvet
ve başımı döndüren harikulade görünüş
o heyecan o ihtişam o azamet
o devasa pırıl pırıl gümüşten
bir salkım üzüm gibi kuyruklu yıldız
o saniye şaşmaksızın garbtan şarka dönüş” (s. 59)*

Tanrısallığın işareti olan uçsuz bucaksız gök temasının içine, yine tanrısallık unsuru olan yıldızlar girer. Türk mitolojisinde göksel mitikitenin önemli unsurlarından biri olan yıldız figürü, çeşitli kategorilerle kutsallaştırılmıştır. Evren tasarımının merkezi konumunda bulunan kutup yıldızı bu kategorilerin önde gelenlerindedir. Kozmik dağın tepesinde bulunan kutup yıldızı evrenin direği, bir başka ifadeyle *axis mundisidir*. Yer ve gök arasındaki bağlantıyı sağlayan kutup yıldızı, Gök Tanrı'ya ulaşan mitik yolu imler. Yine aynı paralelde kuyruklu yıldız ve samanyolu imleri de Türk mitolojisinde Gök Tanrı'nın alametlerinin tanrısal tezahürleri olması bakımından mitik perspektifte algılanır.

Dünya mitolojilerinde mitik perspektifte kodlanan *Sirius* yıldızı da şairin kullandığı önemli bir mitik figür olarak şiirin bünyesinde yer alır.

“kıvılcım kervanları can dizi dizi

yıldızlar yağmurlanır nur diye diye

ateş kuşlar uçar uçar fezadan geçer

inciler inciler sedef inciler

hey sirius hey vega alfa orion

benim çifte güneşlerim aynalılarım

ve yıldızlar benek benek kuş gibi

ve bir avuç inci savrulmuş gibi

aydınlık nebülözler karanlık nebülözler

parsek parsek mesafeler

ışık yılları

güneşler

boğum boğum ateşler

hudutsuz ve madut kâinatımız”(s. 60)

Türk mitolojisi kaynaklarında Sirius yıldızının kutsallığıyla ilgili epeyce malumat bulmak mümkündür. “Zaman zaman kendisine tapınılan Sirius yıldızı ya da Akyıldız, Büyük Köpek Takımyıldızı’nda yer alan bir çift yıldızdır. Türkçe’de Akyıldız Osmanlıca’da Şi’na-ı Yemaniye ismiyle bilinir. Sirius’un içinde bulunduğu takım yıldızı (Canis Major) Yunan mitolojisine göre avcının (Onion) iki köpeğinden birisidir. Sirius yıldızı aynı zamanda Türk mitolojisinde göksel sarayın bekçisi kurt olarak bilinen Demir kazık, Kutup yıldızı isimleriyle de anılır. Bu bağlamda Kutup yıldızı için söylediklerimizin aynısını Sirius yıldızı içinde söyleyebiliriz. Sirius tıpkı Kutup yıldızı gibi yerle gök arasındaki bağlantıyı sağlayan bir axis mundidir. Tanrı ile insanı ayıran bir çizginin merkezidir.”²⁶⁰

Attilâ İlhan şiirde kurguladığı evrensel gök temasına yönelik imgeleri aydınlatıcı tanrısal im- *Apollon* miti- bağlamında kurgular. / *hey sirius hey vega alfa Orion/benim çifte güneşlerim aynalılarım/* mısraları doğrudan *Apolloncu* tanrısal imin arka planıdır. Şair *Apollon* mitinin evreni aydınlatan ışksal egzotizmini, evrensel kozmik unsurlar bağlamında mitleştirir. *Vega Alfa Orion ve Sirius* yıldızının evreni aydınlatan parlaklığı da doğrudan bu perspektifte tanrılaştırılır.

Yıldızlara yönelik yakalanan mitik algı, şiirin sonlarına doğru güneş; gezegenler, demir gibi kozmik unsurları da içine alarak adeta bir kozmolojik seranata dönüşür.

“devr-i daim

ışıklı bir teşbih güneş sistemi

yanar mı yanar söner mi söner

büyük küçüklü gümüş küreler

şah güneşim

hey benim padişah güneşim

yedi renk eflâtun ve kızıl

ve gözle görünmez gizli ışınlar

hem kızıl ötesinde hem mor ötesinde

²⁶⁰ Y. Çoruhlu, *a. g. e.*, s. 27.

alev dalgaları fişkirmalar lekeler

mıknatıs fırtınası

hidrojen ve demir

büyük küçüklü gümüş küreler

merkür küçümen venüs güzeldir

ateş sakallı jüpiter uranüs ve neptün

ve alevler içinde velinimetimiz yer” (s. 61)

Şiirde geçen /*şah güneşim/ hey benim padişah güneşim/* mısraları kutsal güneş iminden hareketle kurgulanmış mitik bir perspektifi bünyesinde barındırır. Bilindiği gibi mitolojilerde güneş, tanrısal ışığın, kutun en önemli sembolüdür. Yunan mitolojisinde *Apollon* ve *Helios* ile ilişkilendirilen güneş miti; *Mısır* mitolojisinde tanrı *Ra* ile ilişkilendirilir. Şair, tanrısal sembolizmin aydınlatıcı imi olan güneş mitini arka plana alarak kahramanlık arketipini kurgular. Güneşin şah ve padişah kelimelerini nitelemesi, doğrudan kahramanlık arketipi bağlamında kurgulanmış yeniden doğuş formunu imler. Bilindiği gibi *Frye’ci* perspektifte; güneşin doğumu, kahramanın da doğumunu, bir başka ifadeyle kahramanın dirilişini ifade eder. Burada kullanılan bu im, *Apolloncu* tanrısal mitosun ışıksallığı bağlamında kutsanmış bir kahramanlık motifinin kozmikleştirilmesinden ibarettir.

Yine şiirde /*alev dalgaları fişkirmalar lekeler/ mıknatıs fırtınası/hidrojen ve demir/* mısraları, Türk mitolojisinde bir diğer önemli motif olan kutsal demir mitine gönderme yapar.

Türk mitolojisinde demir, tanrısal kutun önde gelen göstergelerinden biridir. Gökten indiği düşünülen bu unsur, doğrudan Gök Tanrı’nın bir işareti olarak algılanmıştır. Ona saygı duyulmuş, tapılmış ve birçok Şamanik/mitik ayinde işlevsel olarak kullanılmıştır. Şair bu mitik bağlamdan hareketle kurguladığı gök mitinin içerisine kutsal demir imini de dahil ederek Türk mitolojisinin backgrounduna temas etmiştir.

Şiirin sonuna doğru şair, evrensel göğün bir başka mitik unsuru olan gezegen imlerinden faydalanır.

*“büyük küçüklü gümüş küreler
merküür küçümen venüs güzeldir
ateş sakallı jüpiter uranüs ve neptün
ve alevler içinde velinimetimiz yer” (s. 61)*

Türk mitolojisinde gezegenler mitik bir diyagrama oturtulur. Özellikle yedinci gezegen olan Venüs ve dokuzuncu gezegen olan Mars kutsal yedi ve dokuz sayısı ile ilişkili olduğundan ayrı bir öneme mahzar edilmiştir. Venüs tanrı Erlik’le ilişkilendirilmiş ve şafak söktüğünde yıldızları öldüren bir savaşçı olarak düşünülmüştür. On birinci yüzyıldan sonra Venüs gezegeni ışık yıldızı olan çoban yıldızı ile karıştırılmıştır. Mars ise kötü özellikler getiren bir gezegen olarak bilinir.²⁶¹

Şair alıntıladığımız bu bağlamı kurgulayarak şiirde kullandığı kozmik gezegen unsurlarını tanrısal bir perspektife oturtmuş, bunu yaparken de Türk mitolojisini dayanak noktası olarak kullanmıştır.

Türkiye şiiri *Jungcu* kolektif bilinçaltı ve *Campbellci* kahramanlık mitosuyla kurgulanmış bir şiirdir. Şair Türkiye’yi mitik bir mekân olarak algılayarak bu algıyı kahramanlık mitosundan “*dede-baba-oğul-torun*” genetiğine bağlar. Bu genetik yapı kökensel kutsallığı imlemekle beraber, *Jungcu* arketipselizmi de kodlar.

*“ türkiye türkiye ay’lı yıldız’lı türkiye
sen mehmed’sin omuzların anadolu yaylası
aladağlar toroslar dev gibi gövden
sen şehit oğlu şehit babası
sana selam olsun dünyadan hürriyetten” (s. 63)*

Burada dikkatimizi çeken en önemli nokta, kahramanlık arketipinin kurgulanmasında yakalanan mitik kahramanlık mekânı imidir. Şair Türkiye’yi kronolojik bir mekân atmosferinden çıkararak mitleştirir. Kurgulanan mekân, *Gaston Bachelard*’ın bir yerden bir yere geçebilen “*zamanlararası*” mekânı bağlamında geçmişin mitikitesine kucak açar. Bu mitikite de doğrudan kahraman Türk askerine

²⁶¹ Y. Çoruhlu , a. g. e., s. 27.

gönderme yapar. Şairin Türkiye'ye yönelik söyleminde yer alan */sen mehmed'sin omuzların Anadolu yaylası/* ifadeleri doğrudan mekânın kahramanlık mitiyle imlendiğini gösterir.

Türkiye'ye yönelik kodlanan bu mitik mekân atmosferi, bir başka ifadeyle mekânın mitselleştirilmesi; ana tanrıça kültü *Kybele-Artemis-Demeter* bağlamında da dönüştürülür. Şair Anadolu coğrafyasının bereketini, kutsiyetini anlatmak için *Demeter* kültüründen yararlanır.

*“ türkiye türkiye çok gülmüş çok ağlamış
sabırlı bağı yanık insanlar memleketi
bulut gibi köpürmüş topraktan bereketi
pehlivan dağlarında şafaklar büyümüş” (s. 62)*

Demeter kültürüyle kutsallaştırılan Anadolu, *Jungcu* perspektifle “genetize” edilir. Şiirde kurgulanan baba -oğul- torun üçgeni, arketipsel dönüşümle kolektive edilir.

*“deryalar aslanı şem-i bahri kâmil reis
bu insanlar senden gelir sana gider” (s. 62)*

Deryalar şiiri tamamıyla kutsal su miti üzerinden temellendirilmiş bir anlam katmanına sahiptir. Şair, denize yönelik kurguladığı düşlemsel tasavvurlarını, çeşitli mitik epistemeler yardımıyla anlatır. Bu anlam epistemelerinin başında, denize dair olan derinlik formu gelir. Kutsal göğün rengi olan mavinin yansımasını sunan deniz, tanrısal göğün sureti olması sebebiyle tanrısal derinlik imiyle simgeleştirilir.

*“deryalar dünyalar içinde maviş
kutuplar iklimler medarlar içinde
deryalar derya değil de dünyalar
muhteşem bir hayat sular içinde
enginden engin derinden derin” (s. 64)*

Denize yönelik ortaya konan mitik im, doğrudan Gök Tanrı'nın sembolizmi bağlamında kutsallaştırılır. *Bachelard*'ın fenomenolojisinden baktığımızda suyun, akan su bağlamında düşünülmesi muhteşem bir yaşam formunu imler. *Bachelard Su Ve Düşler* adlı kitabında, suyun hareketi bağlamında bazı çözümler yapar. Filozofa göre durağan su ölümü, akan su ise; yaşamı, dirimi imler. Bu bağlamda denizin dalga metaforu bağlamında belirli bir hareketi imlemesi ona muhteşem bir dirimsellik de katar. Aynı zamanda kozmogonik bir perspektifte okunabilecek bu yargı, mitolojilerin kökeninde bulunan ilksel bakireliği ve çocuksuluğu imler.

Evren yaratılmadan önce, bir başka ifadeyle dünyaya kötülükler egemen olmadan önce saflığı, temizliği ve ilkselliği sembolize eden mitik su, *Attilâ İlhan*'ın bu şiirinde aynı perspektifte, arındırıcı perspektifte kurgulanır. Ana tanrıça kültünü imleyen bu yapı, suyun dişilliği vasıtasıyla ilksel ana temasını da kodlar. Bilindiği gibi kozmogoni gerçekleşmeden önce evren hemen hemen bütün mitolojilerde Dünya'yı çepeçevre saran "Okeanos" ile kaplıdır.

Attilâ İlhan denize ait izlenimlerini tanrısallaştırırken çeşitli tanrısal-tasavvufi motiflerden de yararlanır. Suyu yönelik yapılan tanrısal göndermeler aşağıdaki mısralarda tüm açıklığıyla ortaya çıkar.

" ve altın sahiline karşı altınsı yıldızlar

delişmen bir ay doğar doğar karşıdan

gözü gönlü açılmış yüzü neşeli

vurur deryalara sahillere adalara

dünyaya bakar deryaya bakar yıldız yıldız

sanki dev gözüdür görür ahval-i âlemi" (s. 66)

" deryalar içinde bir deryalı kainat" (s. 64)

/Deryalar içinde bir deryalı kainat/ mısrası doğrudan Hayali'nin /Ol mahiler ki derya içredir deryayı bilmezler/ mısralarının mitik dönüşümünü imler. Şair tasavvufi

deniz imini, mitik bir dönüşüme uğratarak var olan kutsallığı pekiştirir. ²⁶²Ona göre derya içinde ayrı bir derya yatması, kutsal suyun derinliğinin ve tanrısallığının bir işaretidir.

Attilâ İlhan diyalektik materyalizme uygun olarak kurguladığı deniz düşünün antitezini de şiirde imgeleştirir. Denize yönelik tanrısallıklar bir anda canavarlaştırılan tanrısallıkta dönüşür.

“uluyan dalgalar deste deste köpük

ne heybettir püskürdükçe öfkesini

bakarsın dağ gelir darmadağın

bakarsın volkan doğar volkan doğar” (s. 65)

Yukarıdaki mısralar, denize yönelik kodlanan karanlık tanrısallığın sembolizmini ifade eder. Şair bu anlam katmanına ulaşmak, denizin öfkesini göstermek için, *Leviathan* ve *Poseidon* mitoslarından yararlanır.

Tevrat'ta ve İncil'de adına rastladığımız *Leviathan*, ahtapot misali kolları olan büyük bir su canavarıdır. Her yere egemen olan bu canavarın kollarıyla ulaşamayacağı yer yoktur. Yine *Yunan* mitolojisinde denizin tanrısı olarak bilinen *Poseidon*, kızınca denizde dev dalgalar çıkararak lanetlemek istediği kişilerin üzerine bu dalgaları yönlendirir. Bunun en bilindik versiyonu *Poseidon* ve *Odysseus* arasında geçen olayda ortaya çıkar. *Poseidon* kızdığı *Odysseus'un* başına dev dalgalar göndererek onu öldürmek ister. *Odysseus*, üzerine gelen dev dalgalardan kurtularak hedefine ulaşır.²⁶³(ülkesine dönme hedefi.)

Attilâ İlhan bu şiirde, deniz yönelik tanrısallıkları yukarı dünyanın tanrıları ve aşağı dünyanın tanrıları üzerinden diyalektik bir ilişkiyle sorunsallaştırır.

Hiçbir zaman şiiri, *Eliadeci* perspektifte kurgulanmış, geleceğe yönelik tasarlanan enternasyonalist bir mitos imler. *Eliade'ye* göre, mitlerin evren tasarımının bilinçli sembolleri olması, ideolojik-politik düşünceler içinde geçerlidir. İdeolojik-

²⁶² Şairin şiirlerine yönelik yapılan incelemelerde tespit edilen tasavvufi-dini unsurlar, doğrudan metinlerden hareketle ortaya konulmuştur. Şiirler incelenirken şairin hayat görüşü ve dini inancı dikkate alınmamıştır.

²⁶³ Ayrıntılı bilgi için bkz., A. Erhat, *a. g. e.*, s. 222-223-224-225.

politik düşünceler, insanları belli bir kültür dairesi etrafında toplayan evren tasarımının bir ifadesidir. O yüzden *Mircea Eliade*, ideolojik-politik düşünceleri inanç kültü etrafında ele alarak bunları mit kavramı etrafında geneller. Bu bağlamda *Eliade'nin* politik evren tasarımını mit olarak kavramsallaştırması, şairin şiirini politik bir mitos bağlamında okumamıza da imkân tanımaktadır.²⁶⁴

*“hiçbir zaman bu kadar nikbin olmadım
hiçbir zaman hissetmedim çelimsiz vücudumu
yıldızlara bu kadar bu kadar yakın
hiçbir zaman ağlamadım böyle sevincimden
hiçbir zaman bu kadar yürekten istemedim
beş kıtayı dolduran iki milyar insanın
kucaklayabilmek teknilini birden” (s. 73)*

Yukarıdaki mısralarda şair, bütün dünya insanlarını kucaklayabilme isteğini ortaya koyarak geleceğe yönelik tasarladığı enternasyonal mitosunu ifade eder. Bu enternasyonal mitos, *Marx'in* sınıfsal toplumu eskatolojik bir dönüşümle yıkarak sınıfsız toplumu yeniden yaratmak düşüncesiyle kozmogonik bir köken mitine de gönderme yapar.

İş Başı adlı şiirde politik mitos, *Marx'in* proletaryası bağlamında kurgulanan tanrısal bir kahramanlık mitosuna gönderme yapar. Şair, işçi sınıfını, *Marx'in* çıkarttığı kutsal kutba çıkartarak kahramanlık arketipinin merkezine oturtur ve geleceğe yönelik tasarladığı sosyalist mitosunu, sınıfsız toplum bağlamında kodladığı egemen erk antiteziyle diyalektikleştirir.

*“niçin sade acıdan bahsetsin mısralarım
ben de bilirim aşk için şiir yazmasını
kalbim pürheves rüzgârda perişan saçlarım
kusura bakılmaz neyleyim ahval-i sevdadır*

²⁶⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz., M. Eliade, *a. g. e.*, s. 90.

benim bir sevgilim var gözleri menevişli
şafaktan yıldızlara kadar fabrikadadır
hem ömrünü dokur hem yünlü dokur
yumulur yorgunluktan eve dönünce gözleri
soframızda şarap peynir ekmek ve üzüm
dünya günlük güneşlik insanlar sanki mesuttur
ben de bilirim aşk için şiir yazmasını
hele gönlüm sevda ile dolmuş sarhoş olursa” (s. 74)

Akşamüstü Düşünceleri adlı şiir, *Bachelard*'ın düş formu vasıtasıyla, anima arketipine seslenen kahramanın hürriyet, özgürlük ve enternasyonalizm mitosuna olan bağlılığını imliyor.

“her akşamüzeri daha mükemmel bir şairim
bahar senin yüzün civıldaşan serçeler
neler hatırlamaz gönül neler sevgilim” (s. 75)

Yukarıda ifade edilen */her akşamüzeri daha mükemmel bir şairim/* mısrası doğrudan *Bachelard*'ın düşleme formunun ifadesidir. *Jung*'unda vurguladığı geceye ait düş formu, insanın kendisiyle baş başa kalmasından ve ruhani bir boyuta geçmesinden ötürü daha niteliklidir. Şair bunu, */her akşamüzeri daha mükemmel bir şairim/* mısralarıyla vurgulayarak gece yakalanan düşleme formunun mitikitesini vurgular.

Bachelard'ın geceye dair kurguladığı düşleme imi, *karanlık mitosu-Tartaros mitosu-* bağlamında, hapisanede bulunan bir kahraman üzerinden dönüştürülerek tasavvur edilen enternasyonalist mitos kuvvetlendirilir.

“burası mapusane demirler kaybolmuş gecede
sen benden uzaksın ben senden uzak
gönlümde serazat hürriyet rüzgârları

ve 'emret ki ölelim emret' diyen şair

belki sen dalgınsın gözlerin pencerede

ela gözlü bir yağmur sararmış bir yaprak

sevgilim beni değil hatırla insanları

insan ancak o vakit tam insan olabilir.” (s. 75)

Attilâ İlhan şiirde sevgiliye seslenerek sevgilinin hapisteki sevgilisini değil de insanları hatırlamasını istemesiyle, evrensel hürriyet temasını vurgulamış oluyor. Şairin insanlara yönelik bu algısı, yine enternasyonal bir mitosa gönderme yapar.

Kahramanın hürriyet ve enternasyonalizm hayalini, *Tartaros* miti şartlarında bile canlı tutması, yeniden diriliş imiyle karakterize edilerek ilksel kozmogini tekerrüre uğratılır.

“gözlerin açılmış mavi bir çiçek gibi

kan kırmızı bir karpuz bıçaklamış çocuklar

çok geçmeden delikanlı bir ay doğacak

ve yıldızlar kıl kıl ateş örümcek gibi” (s. 76)

Şiirde geçen */delikanlı bir ay doğacak/* ifadesi, mitik arka planda kutsal ay temasını imler. Dünya mitolojilerde ayın ortaya çıkması dirilişi, ortadan kaybolması ise çöküşü imlemektedir. Bu perspektifte kurgulanan mitik ay imi aynı zamanda, kahramanın dirilişi ve çöküşüyle de karakterize edilir.

Geceye Karşı adlı şiirde *Attilâ İlhan*, ilkbahar diriliş miti bağlamında ilksel yaratım atmosferinin tekrarını imler. Bunu yaparken evren; aşk, hürriyet ve insan kavramlarının iç içe geçmesiyle üçüzlü bir yapıda algılanır.

“büyük bir rüzgâr dinledik dünya bahçesinde

erguvanî çiçekler açmıştı erguvanlar

tebessümler vardı toprağın yeşermesinde” (s. 77)

Yukarıdaki mısralarda geçen */büyük bir rüzgâr dinledik dünya bahçesinde/erguvanî çiçekler açmıştı erguvanlar/* mısraları, baharın getirdiği yeniden diriliş atmosferi bağlamında erguvan çiçeği mitosunu imler.

Dünya mitolojilerinde erguvan ağacı genellikle rengiyle gündeme gelir. Erguvan normalde beyaz bir çiçektir. 13. Havari Yahuda İşkariot, ihanetinin vicdan azabıyla mayıs ayında erguvan ağacında intihar ederek hayatına son verir. Bu yüzden erguvan ağacı bu büyük utancı taşıyamaz ve ağacın bembeyaz çiçekleri morarmaya başlar. Bu sebeple erguvan ağaçlar her bahar geldiğinde bu hikâyeyi anımsarlar ve morarmaya başlarlar.²⁶⁵

Yunan mitolojisine geldiğimizde ise bu hikâye, *Adonis* mitiyle imlenir. Adonis'e âşık olan Aphrodit'in ayağına batan diken nedeniyle akan kan, gülün rengini erguvanileştirir.²⁶⁶

Şair *Frye'cı* ilkbahar mitosunu direniş temiiyle imlerken bunun arka planına baharla sembolize edilen erguvan çiçeğini oturtur. Erguvan çiçeklerinin açmasıyla kendini belli eden bahar mitosunu, aynı zamanda müthiş bir ilkselliği de imler.

“ mesut olmak dedik çocuklar gibi mesut olmak

erguvanî çiçekler açmıştı erguvanlar

rüzgârda insan selamları toprakta gökte genişlik” (s. 77)

Yukarıdaki mısralar, ilkbaharın getirdiği yeniden diriliş mitinin, *Bachelardcı* çizgiyle- ilsek çocuksuluk- karakterize edilerek imlendiğinin en önemli kanıtıdır. İnsanın ilkel kökenine gönderme yapan köken miti, aynı zamanda *Eliadeci* ilkel yaratılış atmosferini de imler. Baharın gelmesi, ilkel zamanlardaki kozmogonik tasavvurun yeniden tekrarını gündeme getirir.

İlkbaharın diriliş imi, şiirin sonuna doğru *Eliadeci* tarihsel zaman-mitik zaman diyalektiğini ihtiva eder. Yirminci asır; sıkıntılarla dolu olan tarihsel zamanı ifade ederken yeniden dirilişin imlediği ilkbahar miti, sıkıntılardan azade mitik bir zamanı gündeme getirir.

²⁶⁵ Şener Demirel, “Türk Şiirinde Erguvan Üzerine Bir Deneme”, *Uluslararası Türklük Bildirisi Sempozyumu*, Erzurum 2007, s. 5-6.

²⁶⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz., A. Erhat, *a. g. e.*, s. 11.

“ve sonra bizce malum hayatı yirminci asır insanının

rüzgârla gelen bir keman sesi gibi dakikalık saadet

mühimsenmemiş aşkı kaybolmuş ümitleri korkulu hayatının” (s. 77)

Umumi İstirap Şarkısı şiiri, İkinci Dünya Savaşı atmosferini nedeniyle bunalan bireyin dramını yansıtır. İnsanlar bir an önce bu karanlık dolu atmosferden çıkıp saadet dolu günleri adım atmak istemektedir. Şair insanların aradığı saadet atmosferini mitik bir dünya arayışı olarak lanse eder.

“kalbimiz yorulmuştu saadet beklemekten

ya sabır diyerek neler çektik

neler çektik sevgilim sinemize” (s. 78)

İnsanlar bu karanlık dolu günlerden bir an önce uzaklaşmak istemektedirler. Çünkü an tarihsel zamanla karakterize edilen bir cehennem mitosunu-*Tartaros* mitosunu imler.

“yine indi akşamlar

duvar diplerinden gözleri bağlı adamlar

mapusane çeşmesi yandan akıyor yandan

efkârım var

çiçekli bir dal gibi dünyamız güzel ama

kör olmuş gözlerim kör olmuş ağlamaktan

harp girdi bir tanem benim kanıma” (s. 78)

Tarihsel zamanın çevrelediği savaş atmosferinin kodladığı *Tartaros* miti, etrafı yaşanamaz kılmış, insanları büyük varoluşsal sorunların içerisine itmiştir. Ölüm atmosferinin hüküm sürdüğü dünyada var olmaya çalışan bireyler, çareyi geçmiş zamanın mitikitesinde, savaşın hüküm sürmediği “*Altın Çağ*” mitosunda ararlar.

“neden karmakarışık böyle ömrümüz

kimseler bulmadı derdimize çare

bilinmez ki nedir kimdedir keramet

hazin geldi hazin gitti gece ve gündüz

gözlerimiz yollarda kaldı

nerdesin nerdesin nerdesin saadet”(s. 79)

941’de İzmir şiiri Attilâ İlhan’ın, İhsan Ahmed ve Cemşid Hun’la birlikte deneyimlediği iyi-kötü günleri, Altın Çağ- Tartaros miti diyalektiği bağlamında anlattığı bir şiiridir.

Şiirde dikkat çeken önemli mitik imlerden birisi kuşkusuz mitik su motifidir. *Bachelard’ın* fenomenolojisinde akan suyun; hareketi, devingenliği imlediği göz önüne alınırsa, şairin şiirde bunu hareketi sağlayan, bir başka ifadeyle karamsar ruh haline karşı verilen bir mücadele bağlamında kullandığı söylenebilir.

“941’de izmir

sahil boyu karanlık

sevdalı bulutların hali

yağmur da ne kadar tembel yağıyor

kendimizi akan suya bıraktık

serseriler misali” (s. 80)

Şairin akan su motifiyle yakaladığı mitik anlam yapısı, dirimselliktir. *İzmir’in Tartaros miti* bağlamında karamsarlaştırılması, akan su motifiyle antitezleştiriliyor.

İzmir’in *Tartarosvari* atmosferi, şairin arkadaşları *İhsan Ahmed* ve *Cemşid Hun’la* karakterize edilerek ahvali trajik bir halet-i ruhiye içine sokuyor.

“kardeşim cemşid hun

hoş geldin hayırlı akşamlar

gözlerinden mi yaktın söyle cıgaranı

tütün değil ya dünyalar dağıtamaz efkârını

hem sabahtan çarşıda yoktun

ekmek alabildin mi fırından

yine galiba kıyamet kopmuş

yine pîr aşkına kırılmış camlar” (s. 81)

Saadet adlı şiir *Frey’in* sonbahar-çöküş ve ilkbahar-diriliş diyalektik mitosu üzerinden temellenen bir kurguyu bünyesinde barındırır. Şair tezini-ilkbahar direniş mitosu- antiteziyle-sonbahar çöküş mitosu- çatıştırarak bir senteze varmaya çalışır.

Şiirin girişinde, sonbahar çöküş mitosu, kozmolojik unsurlara aktarılmış bir biçimde tasvir edilir.

“geldin mi şehrimize buğday benizli sonbahar

gökyüzü yine bulutlara bağlamış

deniz ürperiyor içini çektikçe rüzgâr

tarz-ı nevin yola çıkmış beşiktaş iskelesinden

akıntı ters geliyor

mavi sisler içerisinde üsküdar

istanbul yakasında minareler kalem gibi yükseliyor” (s. 85)

Sonbahar çöküş mitosu bağlamında kullanılan karamsar imler, *Jungcu* perspektife açılarak anima-animus bütünleşmesini ihtiva eder. Kahraman, denize karşı sevgilisiyle yan yana oturmuş, karamsar bir şarkı-sonbahar çöküş mitosuna uygun olarak- dinlemektedir.

“ikimiz denize karşı yan yana oturmuşuz

ve plakta eski bir meyhane şarkısı

hıçkırıklı bir ses şikâyetçi sevgilisinden

garson değiştir şunu kardeşim yok mu bir başkası” (s. 85)

Serdettiğimiz dörtlüğün son mısrasında geçen */garson değiştir şunu kardeşim yok mu bir başkası/* ifadeleri, sonbahar çöküş mitosunun kendi antiteziyle, ilkbahar direniş mitosuyla temellendiğinin en önemli göstergesidir. Kahraman bu karamsar evrenden uzaklaşıp yeniden doğmak istemekte, yenilenmek istemektedir.

“biz ümitle dolu bir şarkı istiyoruz

aldı bizi götürdü sonbahar havası

gözlerin senin bademsi gözlerin

gökte beyaz zambak gibi martılar

ve deniz boylu boyunca mavi

görebildiğin kadar” (s. 85)

Kahraman, tarihsel zamanda hüküm süren *Tartaros* mitinden kurtularak *Altın Çağ* mitosuna, bir başka ifadeyle, ilksel çocuksuluğun hüküm sürdüğü ana tanrıça kültüne geri dönmek istemektedir. Evrenin yenilendiği, yeniden doğumun gerçekleştiği, ilksel yaratımın tekrarlandığı mitik yaratım anına.

“biz insanız insanlara saadet lazım

ve bir eylül akşamı

yıldızların zenginliği titretirken insanı

yaseminler gibi açılması hayatımızın

ve bir yürek dünya örsünde dövülmüş

ve bir dünya ışıklar içinde

çoluk çocuk sokaklara dökülmüş” (s. 85)

Şairin ilksel yaratım anına gönderme yaparak saadet dolu olarak tasvir ettiği zamanlarda, dünya ışıklar içindedir. Burada doğrudan *Apolloncu* tanrısal im vurgulanmaktadır. Zaman sonbahar çöküş mitosunu imlemesine rağmen şair, sonbahar çöküş mitosunu kendi antiteziyle, -ilkbahar mitosuyla metaforik düzeyde- sekteye uğratarak ilksel yaratım atmosferine gönderme yapar. Şiirde geçen */ve bir dünya ışıklar*

içinde/ çoluk çocuk sokaklara dökülmüş/ mısraları, tanrısal mitikitenin sarıh göstergeleridir.

“-saadet var olmanın büyük sebebi

saadet asırlarca bitmeyen hasretimiz

o size gelmezse siz ona gideceksiniz

mademki bir eylül akşamı yaseminler gibi

ve mademki tek dünya

tek yürek” (s. 86)

Yukarıdaki ifadeler, şair tarafından kurgulanan *Altın Çağ* mitosunun, aynı zamanda enternasyonal bir perspektifte algılandığını da gösterir. Şair; insanların ayrışmadığı, ırkların bölünmediği, evrensel barışın hüküm sürdüğü saadet dolu bir dünya arzulamaktadır. Bu da doğrudan tanrısal erke başkaldıran ve evrensel insanlığın sembolü olan *Prometheus* mitinin arka planına dayandırılarak verilmeye çalışılır.

Yine şiirde geçen */saadet asırlarca bitmeyen hasretimiz/o size gelmezse siz ona gideceksiniz/* mısraları, şairin insanoğluna yönelik kodladığı bir “*eylemsellik*”, “*praxis*” mitosunu da imler. Bu mitos, sevgilisine ulaşmak için çeşitli engellerle mücadele eden-Nemea aslanını öldürmek gibi- Herakles mitosu üzerinden temellendirilmiş bir yol arketipiyle kurgulanır. Şair; saadete, hürriyete ulaşmak için insanları mitik bir yol arketipine çağırır. Aynı zamanda bu yapı, *Campbellci* kahramanlık mitosunda sevgilinin kahramanı maceraya çağırmasının da dönüşümsel ifadesidir.

Şiirde geçen enternasyonal hürriyet mitosuna, *Eliadeci* perspektifte şiirin zamanını mitik bir zamana angaje eder. Hürriyet için ölen kahramanlar birer birer dünyaya gelerek insanları enternasyonal mitos için mücadeleye davet ederler. Bu da doğrudan yukarıda değindiğimiz “*praxis*” mitosunun dönüşümsel ifadesinden ibarettir.

“yağmurla birlikte yağdı saadet için ölenler

fırtına gözleriyle bulut bulut indiler

göğüsleri kalbur gibi delik deşik

delirmiş delirecekti kalbimiz

canımıza yetmişti beklemek

onlar konuştu biz dinledik” (s. 86)

Arka Sokak şiirinde *Attilâ İlhan*, İzmir’de tutuklandığı 1969 sokağını *Tartaros* miti bağlamında dönüştürür. Şiirin genelinde karamsar bir ruh hali imleyen şair, *Frye’ci* sonbahar çöküş mitini kahramanlık arketipi bağlamında dönüştürür.

“bakarım ayva rengi bir akşam olmuş

denizler kiremitler pirinç gibi parlak

yaprakların arasında kirazlar

yine çocuk çılgınlıkları dünyayı tutmuş”(s. 87)

Şiirde geçen */bakarım ayva rengi bir akşam olmuş/ /yine çocuk çılgınlıkları dünyayı tutmuş/* mısraları, *Frye’ci* sonbahar çöküş mitosunun simgesel dönüşümleridir. Çocuk çılgınlıklarının dünyayı tutması bağlamında kurgulanan ilksel yaratımın dejenere olma epistemesi, aynı zamanda evrenin mitik tabakasının da ciddi oranda zedelendiği anlamına gelir. Şair bu anlam yapısına ulaşmak için, kozmogonik tekerrürün ilkselliğine, kökenine gönderme yapar. Şiirin devamında kurgulanan bu anlam yapısı, tarihsel zamana hüküm eden *Tartaros*-karanlık mitosunu ve geleceğe yönelik tasarlanan ütopyik yeniden yaratılış atmosferi bağlamında diyalektik bir ilişkiye tabi tutularak diriliş mitosuna sentezlenir.

“sen bizim arka sokak

delikanlı bir kız gibi rüzgâra karşı durmuşsun

boyunları terli ayakları çıplak

âşkınsın çapkınsın sarhoşsun

etsiz ekmeksiz hayatın sere serpe

şimşek gibi bütün yüzünle birden gülüşün

gündüz işe gitmeden gece efkârlanıp içmen

ve sırsıklam karakoldan dönüşün

belâlım off-artık yeter be” (s. 87)

Bu kitaba ismini veren *Duvar* adlı şiirde *Attilâ İlhan*, İkinci Dünya Savaşı’nda yaşanan bunalımı; insanların evrene yabancılaşması sorunsalıyla karakterize eder. Kişileştirilmiş iki duvar aracılığıyla sağlanan bu yapı, ciddi bir *Tartaros*-cehennem mitini bünyesinde barındırır.

“ben bir duvarım hiç güneş görmedim

sen hiç güneş görmemiş bir başka duvar

yüzünüz benek benek tahtakurusundan

ve sinemiz baştan başa ak üstünde karalar

-kelepçeden kahroldu kahroldu bileklerim

-sıyrılıp çıktım artık ölüm korkusundan

-dilim dilim sırtımdaki yaralar” (s. 88)

Alıntılanan mısralarda, karamsar kavramlarla imlenmiş “*Pompei*” mitosu kurgulanır. Tanrısal ışıktan-*Apolloncu* sembolizmden -mahrum edilen yeryüzü, tarihsel zamanın bütün sıkıntısını içinde taşır. Yunan mitolojisinde, cezalandırılanların hapsedildiği yeraltı diyarı *Tartaros* miti bağlamında imlenen kozmosa yabancılaşma mitosu, mitik zamanlara dönüş mitosuyla karakterize edilir. İnsanlar tarihsel zamanın sıkıntılarında kurtularak mitik zamanların büyümesine doğru yol almak isterler. Bu da ancak ilkbaharın diriliş mitosuyla, bir başka ifadeyle kozmosun tekrar yaratımı ile mümkündür.

“yüzündeki deniz parlaklığıyla durur hatıramızda

o çocuk yumruklu dev o dev yumruklu çocuk

o zaman mayıstı yağmurlar başımızda

bir cumartesi akşamı girdi kapımızdan

gözlerinde kıpkızıl diken diken öfkesi

adeta birdenbire aydınlandı zindan
onu böyle görünce nasıl da korkmuştuk
sapından fırlamış bir balta gibi çehresi
ve omuzlarında delikanlı gölgesi” (s. 88)

Yukarıdaki mısralarda görüldüğü üzere şair, *Tartaros* mitinin hemen ardından, *Frye’ci* perspektife oturtulan ilkbahar direniş mitosunu kurgular. Tez- antitez- sentez üçgenine uygun olarak kurgulanan bu perspektifte, kahramanlık mitosu bağlamında algılanan kişi, tarihsel zamanın karanlığını dağıtan tanrısal ışık -*Apollon*- bağlamında kodlanır. Kahramana yönelik; /o çocuk dev yumruklu o çocuk/, /gözlerinde kıpkızıl diken diken öfkesi/adeta birdenbire aydınlandı zindan/ mısraları kahramanın tanrısallığına yapılan göndermelerdir.

Mitoloji tarihi dikkatle incelendiğinde, mitik kahramanların bünyesinde daima olağanüstü özellikler barındırdıkları görülür. Şiirde geçen kahramanın gözlerinin kızıllığına yönelik söylem, bu bağlamda *Oğuz Kağan* destanının merkezinde bulunan tanrısal doğum temasının dönüşümsel göndermesini ihtiva eder. Yine çocuğun yumruklarının dev gibi güçlü olması ve zindanı aydınlatması, mitik perspektifte değerlendirilebilecek kahramanlık unsurlarıdır.

Kahramanın tarihsel zamanı mitik zamana çeviren tanrısallığı, ilkbaharın yeniden doğuş mitiyle birlikte işlenir. *Eliadeci* bağlamda, andaki bir unsurdan hareketle ilksel zamanlardaki yaratım atmosferini tekrarlayan şair, kullandığı mitik ilkbahar kahramanlık imiyle, kozmogoniyi tekrarlar.

“o zaman mayıstı yağmurlar başımızda
o sırtüstü yatağında yatardı
sımsıcak gözleri şimdi bile aklımdadır
bir sana bakardı bir bana bakardı
dışarda tabiat mevsimin en çingiraklı ayındadır
toprak ana bütin zincirlerinden çözülmüş

sabahlar akşamüstleri manolya gibi parlak
tarlaların yüzü gülmüş
işte her akşam geçtiği denize çıkan sokak
ah işte annesi annesi sevgilisi” (s. 89)

Yukarıdaki mısralarda geçen /toprak ana bütün zincirlerinden çözülmüş/ /dışarda tabiat mevsimin en çingiraklı ayındadır/ mısraları, ilkbahar diriliş mitosunu tüm çıplaklığıyla gözler önüne serer. Şair burada evrensel toprak ana mitine gönderme yaparak ilkbahar mitosunu sistemleştirmiş ve *Tartaros* mitinin antitezini ortaya koymuştur.

Duvar şiirinde vurgulanan bir diğer mitik yapı, kişileştirilmiş *Duvar* imi üzerinden aktarılan “yabancılaşma” mitosudur.

“ya biz idam duvarlarıyız karşımızda çok insan öldürdüler
onlar hep döküldü biz hep ayakta kaldık
temelimiz kanla beslendi ama nedense uzamadık
öyle bakmayın bu yaralar şerefli yara değil” (s. 89)

Şairin *Duvar* imiyle kastettiği, yaşanan insanlık trajedisidir. İkinci Dünya Savaşının yarattığı bunalım, karamsar düşünceler, insanları ciddi bir yabancılaşmanın ortasına atmıştır. Bunun en bilindik örneği *Albert Camus’un* ünlü romanı *Yabancı’da* ortaya çıkar. *Camus’un* yarattığı *Mersualt* karakteri, dünya savaşlarının getirdiği bunalımlı atmosfer neticesinde annesinin ölümüne bile üzülemeyecek duruma gelmiş, tepkisizlik otonomuna dönüşmüştür. Şair burada, *Camus’un* yarattığı *Mersualt* karakterini, makineleşmiş duvarlar üzerinden imleyerek tepkisizlik otonomunu sistemleştiriyor.

“ getirirler vururlar biz öyle dururuz
yağmurlar gözyaşı bulutlar mendil
elimizden ne geldi ne yapmadık
ah öyle bakmayın utanırız kahroluruz” (s. 90)

Şiirde vurgulanan yabancılaşma mitosunun arkasında derin bir mitik episteme yatmaktadır. Yunan mitolojisinde *Sisifos* söyleni olarak bilinen hikâye, şairin yabancılaşma temini kurgularken yararlandığı mitik portreyi gözler önüne serer. *Zeus* tarafından cezalandırılan *Sisifos*, yeraltı dünyasında, her gün tekrar yere yuvarlanan kayayı, bir tepenin zirvesine çıkarmak zorundadır. Fakat bu kayayı tepeye her çıkardığında kaya tekrar aşağıya yuvarlanmaktadır. Bir anlamda saçmanın felsefesinin vurgulandığı bu mitos, insanın yirminci yüzyıl dünyasında yaşadığı saçma hayatı ve trajik durumu gözler önüne serer. İnsan hayata karşı mücadelesinde ne kadar uğraşırsa uğraşsın, eninde sonunda bir tepkisizlik otonomuna dönüşecektir. Kayayı her gün yukarı çıkartır, çabalar, uğraşır ama yaptıkları boşunadır. Çünkü varoluş, insanın karşısına keskin bir çizgi olarak çıkmakta ve insanı “*tepkisizleştirmektedir.*”

Şiirde ayrıca *Campbellci* kahramanlık mitosuna da imlenir. Şair bunu idam edilen bir genç üstünden kurgular.

*“ onlar hep döküldü biz hep ayakta kaldık
bir mayıs sabahı toprak rezil gök rezil
yıldızlar küfür gibi yüzümüze tükürür gibi
şafak sancularıyla iki büklümdü ufuk
ve simsiyah çamur gibi bir manga ortasında
siyaset meydanına geldi dev yumruklu çocuk
bulutlar eğilip alınının terini sildiler
ve mermiler birdenbire ölümü getirdiler” (s.90)*

Onlar Bizi İtham Ediyor şiirinde İkinci Dünya Savaşının hiçbir şeye çözüm olmadığı, savaşın gereksizliği, barışa yönelik hayali algı konu edinilir. Şair bunu yaparken andaki *Tartaros* iminden faydalanır.

*“-yeryüzüne baktım insanları telaş içinde gördüm
felaketler herkesi biktirmiş canından
aydınlıkta ihtikâr aydınlıkta fuhuş*

geçilmiyor kandan geçilmiyor gözyaşından” (s. 92)

İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım etkisi, savaşın gereksizliği teması üzerinden evrensel barışa kucak açarak enternasyonal bir mitosunu imler.

“-vay canına bunun için mi dövüştük çavuş

yine ağlar geriyor gümüş örümcekler

yine örümcekler için insanlar ölecekler

-demek ki teğmenim biz kuştuk yıldız olduk” (s. 92)

“işte şahin hazır haydi bin uçalım

dünyayı çavuş dünyayı kurtaralım” (s. 92)

Aktarılan mısralarda /*yine ağlar geriyor gümüş örümcekler/yine örümcekler için insanlar ölecek/* mısraları yeni dünya düzeni mitosunu, bir başka ifadeyle kapitalist-emperyalist mitosunu imler. Örümcek imiyle kastedilen, “Leviathan” mitinin arkasına gizlenmiş, her şeye gücü yeten emperyalist iktidar miti, bir başka ifadeyle kapitalist iktidar tahakkümüdür.

Şair yeni dünya düzeninin yarattığı baskıcı iktidar mekanizmasına karşı direniş mitini imler. Bu, /*demek ki teğmenim biz kuştuk yıldız olduk/ işte şahin hazır haydi bin uçalım/dünyayı çavuş dünyayı kurtaralım/* mısralarında ortaya çıkar. Şair, yeni dünya düzeni mitosunun diyalektik kanadında, dünyayı kurtarmak için yola çıkan özgürlük savaşçıları imgelemine kullanır.

Karanlıkta Kaynak Yapan Adam şiiri; *İstanbul, Valancia, Selânik, Çunking* şehirlerini, *Frye'ci* sonbahar çöküş mitosuyla mevsimsel paralelde imler. Şiirde ifade edilen dört şehir karanlığa gömülmüş, *Tartaros* miti vasıtasıyla yeraltı dünyasına-cehenneme- çevrilmiştir. Bunun arkasında yatan anlam katmanı, kuşkusuz bundan önceki şiirlerde vücut bulan İkinci Dünya Savaşı'nın cehennemvari manzarasıdır.

“ben istanbul şehriyim beni karanlık yedi

gözlerim görmez gözlerimi karanlık yedi

insanlar akıyor kan kesilmiş damarımda

yalnız bir karanlıkta kaynak yapan adam

kalbini kalbime verip durmuş

yalnız bir karanlıkta kaynak yapan adam

elleri yıldızlarda kaybolmuş” (s. 93)

Şair, karanlıkta kaynak yapan adam bağlamında kurguladığı cehennem manzarasını, ışık saçan tanrısal ime- *Apollona*- aktarır. *Karanlıkta Kaynak* yapan adam İkinci Dünya Savaşı atmosferinde, egemen erke karşı mücadele eden Hürriyet savaşçısı olarak kahramanlık arketipi bağlamında dönüştürülür.

“yalnız bir karanlıkta kaynak yapan adam

beş kıtada hürriyet gibi görünmüş” (s. 94)

Attilâ İlhan Taşkın Geldi şiirinde, 4 Aralık'ta Tan Gazetesindeki aydınlara yönelik yapılan yıkım hareketini imler. Şairin siyasal konjoktüründe ciddi oranda yer edinen sosyalist mitos, bu şiirde, Tan gazetesinde *Sabiha-Zekeriya Sertel* çiftine yönelik yapılan baskı hareketlerinin antitezini imlemek için kullanılır.

“taşkın geldi suya gitti insanlarım

pencerem korktu ağladı ben ağlamadım

yalnız bir sel geçti deli bir sel gözlerimden

su çiğnedi ekilmiş tarlamı toprağımı

buğdayım dağıldı gönlüm benden ayrı düştü

su çiğnedi bahçemi bağımı” (s. 95)

Yukarıda aktarılan mısraların arkasında yer alan episteme, doğrudan su mitosuyla alakalıdır. *Attilâ İlhan* su mitini, egemen erke gönderme yapmak için kullanır. Şiirde geçen */taşkın geldi suya gitti insanlarım/* mısrası, su mitinin *Poesidon* ve *Leviathan* miti bağlamında imlendiğinin en önemli göstergesidir. Şair, su mitini taşkın bir atmosferde imleyerek *Poseidon*'un kızdığı zaman kullandığı dalga metaforuna göndreme yapar. Aynı zamanda suyun bir canavar misali önüne geleni ezmesi, yenmesi; *Leviathan* miti bağlamında su canavarı metaforu üzerinden de dönüştürülür. Bilindiği

gibi *Thomas Hobbes* bu miti egemen iktidarın nüfuz alanını göstermek için kullanmıştır. *Attilâ İlhan Hobbes'in* yarattığı bu imi, sosyalist mitosa vurulan darbe bağlamında kodlayarak hüküm-tabiiyet diyalektiğine kanalize etmiştir.

Şiirde kullanılan */su çiğnedi ekilmiş tarlamı toprağımı/, /buğdayım dağıldı gönlüm benden ayrı düştü/* mısraları da doğrudan *Kybele-Artemis* kültürünün kodladığı evrensel toprak ana mitine gönderme yapar. Şair mitik bir temele yaslanarak sosyalist mitosun temel *konsensüsünü*, bir başka ifadeyle sosyalist mitosun emek-işgücü kavramlarının kutsallığını imlemiş oluyor.

Şair sosyalist mitosunu, şiirin bazı yerlerinde yarattığı ümit atmosferiyle de imler.

“taşkın geldi kudurdu başıma üstü

korkular yürüdü içimize adım adım

takvimler eridikçe büyüdü çilemiz

sular bulandı yitirdim yavru ceylanımı

pencerem korktu ağladı ben ağlamadım

suya gemiler gibi göğüs verdi ümidimiz” (s. 95)

Alıntıladığımız mısraların sonunda geçen */suya gemiler gibi göğüs verdi ümidimiz/* mısrası, doğrudan politik bir direniş mitosunu imler. Şair sosyalist mitosunu geleceğe yönelik ütopyik bir algı olarak kurgularken Yunan mitolojisindeki *Pandora* mitine tekrar gönderme yapar. Bilindiği gibi *Pandora'nın* kutusundan dünyaya bütün kötülükler yayılmıştır. Fakat sadece umut çıkmamıştır. Bu bağlamda *Attilâ İlhan* bir giz atmosferi ortaya koyarak ümit imini dirimselleştirmektedir. Dirimselleştirilen ümit imi, *Bergson'cu* perspektifte hayata dair bir *elan vital* ortaya koyar. Aynı zamanda *Bachelard'ın* fenomenolojik iminden hareketle ortaya konan bu gizli ümit atmosferi, müthiş bir tanrısal düşünme formu ortaya koyarak geleceğe yönelik atılacak direniş mitosunu tanrısal bir perspektife angaje eder.

Garipseme adlı şiire geldiğimizde mitos, tamamıyla *Apolloncu* tanrısal aydınlık im ve *Hadesçi* karanlık im arasında vuku bulan diyalektik çatışmayla temellenir. Şiirin temelinde kullanılan karamsar atmosfer, *Frye'ci* sonbahar mitosuyla kurgulanmakla

birlikte, düşleme formunun işlevselleştirilmesi, bizahati *Bachelardien* fenomenolojiye gönderme yapar.

“varlığımı tamamen musikiye terk ederim

o تنها garipsemiş eylül akşamlarında

iyi haberler vermedi biraz evvel çin'den

şimdi kıvrak şarkılar çalan kudüs radyosu

daima bu saatte ufka dalar gözlerim

yıldızlar güler bulutların içinden

odam alacakaranlık pencерemde ay ışığı

seninle birlikte çinlileri düşünürüm

sokak lambaları durup dururken yanar

o تنها garipsenmiş eylül akşamlarında

odam alacakaranlık pencерemde ay ışığı

hayalimde eski yeni bir sürü hatıralar” (s. 99)

Şiirde geçen */varlığımı tamamen musikiye terk ederim/o تنها garipsenmiş eylül akşamlarında/iyi haberler vermedi biraz evvel çin'den/şimdi kıvrak şarkılar çalan kudüs radyosu/* mısraları, *Frye'ci* sonbahar mitosunu imler. Şair sonbahar çöküş miti bağlamında kozmik unsurları sarımtıraklaştırır.

Şairin sonbahar mitosunun karamsar imini şiirde kullanması, aynı zamanda şiirin zamanını da mitleştirir. */daima bu saatlerde ufka dalar gözlerim/yıldızlar güler bulutların içinden/odam alacakaranlık pencерemde ay ışığı/seninle birlikte çinlileri düşünürüm/hayalimde eski yeni bir sürü hatıralar/* mısraları mitik zamana geçilmesi için gerekli olan karamsar düşleme formunu ihtiva eder. *Bachelard'ın* oda metaforu altından kurguladığı düşleme formu, insanın kendi benine yöneldiği ilksel bir mitikiteyi imler. Filozofa göre tavan arası, bodrum, oda gibi dar mekân yapıları, evreni minyatürleştirerek düşlemi tanrılaştırır. Bu tanrılaşmayla beraber tarihsel zaman

paralize olarak mitik zamana, bir başka ifadeyle ilksel hatıraların olduğu derinliğe girilir.²⁶⁷

Attilâ İlhan bu şiirde, odayı, *Tartaros* miti bağlamında septikleştirerek yakalamak istediği evrensel düşleme formuna ulaşır. Kahraman, kendi odasında derin bir düş formu yakalayarak mitik zamanlara özgü sevgiliye doğru yönelir.

“seninle birlikte çinlileri düşünürüm” (s. 99)

“sokak lambaları durup dururken yanar” (s. 99)

Arı Kuşları şiirinde *Attilâ İlhan*, kozmosun yeniden dirilişini imler. *Eliadeci* kozmik çevrim bu şiirde ana mitik örüntüyü oluşturur. Şair şafak vaktine yönelik kurguladığı şiiri, ilkbahar direniş mitosu üzerinden temellendirir.

“seher vakti tanyerleri atmadan

sökün eder gülerek hep böyle arı kuşları

uyanırım portatif küçücük karyolamda

arz-ı endam eder şarap rengi bir şafak

havada rüyaların çirpınıp uçuşları

ve içim terk edilmiş bir şehir gibi ıssız

şarkı söylerken ırgatlar tarlada tütün kırarak” (s.100)

Şair şafak vaktini iminin arkasına, nevrüz-yeni gün/yeniden doğum- mitosunu yerleştirir. Türk mitolojisinin asli unsurlarından birisi olan Nevrüz miti, yeni bir dönemin gelişine yönelik Türkler tarafından kutlanan kült bir bayramdır. Evrenin canlanması, yeniden diriliş gibi temalar etrafında şekillenen Nevrüz miti bu şiirde, ifade ettiğimiz bağlam katmanından yola çıkarak şafak vakti üzerinden bir dönüşüme tabi tutulur.

Attilâ İlhan bu şiirde, güneş ışığının ilk gözükmeye başladığı vakit olan şafak vaktini, *“yeniden doğum”* mitosu üzerinden kurgular. Güneş evrende kendini

²⁶⁷ Ayıntılı bilgi için bkz., G. Bachelard, *a. g. e.*, s. 33-68.

gösterdiğinde, geçmiş geride kalmış, evren yenilenmiş ve bambaşka bir formun içine girmiştir. *Eliade*’ci perspektifte ilksel kozmogoni tekrar etmiştir.

Rubai şiirinde mitos, memleket kadınlarına yönelik kodlanan kutsal imgelerle çetrefillenererek *Kybele-Demeter* miti üzerinden dönüştürülür.

“sarı baş örtülü bir kadın bir türkü yakmaktadır

buğday yıkamış güneşte kurutmaktadır

uzaktaki sevgilimi hatırlatırsınız bana

ah benim memleketimin dokunaklı şarkıları” (s.101)

Şiirde geçen ana örüntü, Anadolu kadınına yönelik kodlanan kutsal bir mitos bağlamında ele alınmıştır. Şair Anadolu kadınının tanrısallığını göstermek için, kadını; evrensel sevgili, toprak ana mitosu paralelinde dönüştürür. Kadının buğday yıkayıp güneşte kurutması ve şairin bu görüntü karşısında uzaktaki sevgilisini hatırlaması, şiirde verilmek istenen temanın arka planında yatan epistemenin doğrudan *Demeter* kültüyle bağlantılı olduğunu gözler önüne serer.

“Homeros destanlarında “güzel saçlı kraliçe”, “güzel örgülü Demeter” diye anılan toprak ve bereket tanrıçası Demeter (adını “ Ge-meter” toprak ana olarak açıklayanlar vardır) Hesiodos’a göre Kronos’la Rheia’nın ilk kızı Hestia’dan hemen sonra doğmuştur. Demeter ekinleri ve özellikle buğdayı simgeler.”²⁶⁸

Attilâ İlhan şiirde, kahramanın öteki beni olan animasını ana tanrıça kültü üzerinden dönüştürerek bir anlamda *Otto Rankçı* anne karnına geri dönüş mitosuna gönderme yapar. Şair, Anadolu kadınları üzerinden sevgilisini hatırlayarak anne karnına dönüş isteğini, bir başka ifadeyle mitik mükemmelliğe ulaşma isteğini ifade etmiş olur.

Revolution şiirinde *Jungcu* sevgili arketipi bağlamında sosyalist devrim ve yeniden doğuş miti imlenir. Şair şiirde yeniden doğuş mitini ve sosyalist mitosu imlerken sık sık *Apolloncu-Helios*’çu tanrısal aydınlık mitosunu kullanır.

“sarmaşıklı bir ev güneşli tertemiz camları

yine chopin’den revolution çalar komşumuz” (s. 102)

²⁶⁸ A. Erhat, a. g. e., s. 85.

Şair *Apolloncu* tanrısal ışıkla imlediği *revolution* temini, *Nazım Hikmet* kahramanlık arketipi bağlamında dönüştürür.

“sonra ben sana *nâzım*’dan şiirler okurken

üüşüp penceremize gece kelebekleri

artık dalar gönlümüzce büyük şeyler düşünürüz

neler düşünürüz sevgilim neler düşünürüz

her sıçrayış bir birikişe bakar

her birikiş bir sıçrayışı hazırlar

baştan başa tarih birikip sıçramalarla doludur” (s. 102)

Attilâ İlhan, *Nazım Hikmet* kahramanlık arketipini sevgili arketipiyle iç içe geçirerek sosyalist mitosunu imler. / *her sıçrayış bir birikişe bakar/her birikiş bir sıçrayışı hazırlar/* mısraları, doğrudan sosyalist mitosa yönelik imler ortaya koyar.

Marksizm’in temel yapısında ve klasik *Marksist* terminolojide, zaman, kronolojik olarak ileriye doğru akan zamansal diyagramların “*kümülyasyonu*” bağlamında temellendirilir. Bu paralelde, sosyalist bir atılımın yapılabilmesi için, mutlaka bu zamansal diyagramların birbirini takip etmesi gerekir. Yani feodalizm çökecek, kapitalizm doğacak, kapitalizm yıkılacak ve sosyalizm doğacaktır. Sosyalizmin doğması işte bu birikimle ilerleyen bir sıçrayıştır. Patlama noktasının-sıçrayışın-olması için mutlaka arkadan gelen tarihsel bir kümülyasyonun bulunması gerekmektedir.

Yukarıda ifade ettiğimiz bağlamda değerlendirdiğimizde, *Revolution* şiirinde *Attilâ İlhan*, yığınsal imler kullanarak sosyalist mitosun tarihsel zamanına gönderme yapar.

Çağrı adlı şiirde şair; ulaşılamayan, uzaktaki sevgili arketipine-animaya-yönelik mitik bir çağrı yapar. *Jungcu* arketipsel psikolojinin izleklerinin hissedildiği bu şiirde, *Campbellcu* kahramanlık mitinin formülyasyonunda önemli yer tutan sevgilinin kahramanı maceraya çağırma epizodu, kahramanın sevgiliyi maceraya çağırması bağlamında mitik bir dönüşüme tabi tutulur.

“horozlar sesleniyor civardaki bahçelerden

işte dünya bir türlü sevmeye doyamadığım

işte insanlar selam yollar nerelerden

gel sevgilim gel benim dünyama gel

çok zaman var içimde yerini hazırladım.” (s. 103)

Şair, bütünleşmek istediği animasını kendi dünyasına, kendi mitik algısına davet etmektedir. Bu davetin içerisinde, şairin sevgiliyi çağırdığı kendi dünyasının içerisinde, enternasyonal bir mitos algısı, bir başka ifadeyle evrenin kozmik mükemmelliği mitosunu yatmaktadır./işte dünya bir türlü sevmeye doyamadığım/işte insanlar selam yollar nerelerden/ mısraları, kozmik yaratımın mükemmelliğine yönelik yapılan atıflardır. Ayrıca bu yaratım mükemmelliğinin içinde, evrenin en mükemmel varlığı olan, evrensel ananın karnından yaratılmış olan topraki insan mitosunu da vurgular. Şair bunu /işte dünya bir türlü sevmeye doyamadığım insanlar/ mısralarıyla imler.

Hayal Kurmak adlı şiir, anima arketipi bağlamında kurgulanmış kozmolojik unsurların mitosunu yapar. Mitolojik unsurların arka planında verilmek istenen anlam özgürlükçü sosyalizm, bir başka ifadeyle hürriyettir.

“yenikapı

denize çıkan bir sokak

gökyüzü şarkılar gibi temiz

ayaklarımızın dibinde

bize pırıltılı mavi bir göz gibi bakarak

iyi şeyler dileyen

cana yakın deniz” (s. 104)

Aktarılan mısralarda şair tüm dikkatini gökyüzüne çevirerek ilkel mitolojilerdeki Gök Tanrı kültüne göndermede bulunur. Şiir de dikkat çeken /gökyüzü şarkılar gibi temiz/ bize pırıltılı mavi bir göz gibi bakarak/ mısraları, Türk mitolojisindeki evrensel Gök temasının, bir başka deyişle, Gök Tanrı kültürünün mitik dönüşümünü yapar. Şair,

şiiirin girişinde yaratacağı ütopik atmosferi temellendirmek için evrensel gök tasavvurundan faydalanır.

Evrensel gök tasavvurunun sarmaladığı bir diğer unsur, sevgilinin arketipik düzlemde kullanılarak mistikleştirilmesidir. Şair yakaladığı mitik gök tasavvurunu sevgiliyle karakterize ederek tanrısallığı zirveye çıkartır.

“yenikapı

denize çıkan bir sokak

senin sırtında yine yeşil elbisen

belinde kırmızı kuşak

enginde bir damla hürriyet gibi bembeyaz bir yelken

saçların güneşe karşı yine yıldızla örülmüş

bir ispanyol şarkısı dağılıyor kıyıdaki kahveden

ateşli ve oynak bir ispanyol şarkısı

dalmışsın yine

yine gözlerin büyümüş” (s. 104)

Yukarıdaki mısralarda kurgulanan tanrısallık sevgili arketipi, kendi içerisinde birçok mitolojik motifi ihtiva eder. Bunlardan en önemlisi sevgiliye yüklenen *Aphrodite* imajıdır./belinde kırmızı kuşak/ saçların güneşe karşı yine yıldızla örülmüş/ mısraları doğrudan *Aphrodite* mitine göndermede bulunur. Şair kızıl saçlı *Aphrodite* imini kutsal renk kırmızı bağlamında bel kuşağına dönüştürmüş, *Apolloncu* tanrısallık aydınlık imini de saçlar bağlamında kurgulamıştır.

Aynı zamanda /yine gözlerin büyümüş/dalmışsın yine/ mısralarında ortaya çıkan mitik düş formu, *Bachelardien* çözümlenmeye imkân vermektedir. *Bachelard*'in fenomenolojik çözümlemesinde önemli bir yer işgal eden kilitleme noktası, hatıraları “an” içine taşıyarak zamanı daireselleştirir. Şair bu perspektifte şiirde, sevgilinin gözlerini bir noktaya kilitleyerek yakalayacağı mitik atmosfere zemin hazırlamış ve zamanı mitik angajmana kanalize etmiştir.

Şair, sevgiliye aktarılmış kozmik unsurlarla yakaladığı tanrısal atmosferi, şiirdeki ana temi -hürriyet temini- vurgulamak için direniş mitosu üzerinden kurgular.

“enginde bir damla hürriyet gibi bembeyaz bir yelken” (s. 104)

Şairin hürriyete yönelik algısında ortaya çıkan */bembeyaz bir yelken benzetmesi/* de doğrudan mitolojik paralelde algılanabilir. Dünya mitolojilerinde beyaz rengin; saflığı, bakireliği, arınmayı, hürriyeti sembolize ettiği düşünüldüğünde; şairin şiirde kullandığı bembeyaz sıfatının hürriyet temini mitleştirdiği kolaylıkla söylenebilir.

Adımla Nasıl Berabersem şiiri, uzaktaki sevgiliye yönelik kurgulanan mitik bir hayali imler. Sevgili arketipi bağlamında, anima-animus tamlığını sağlamak için kullanılan mitolojik imler, genelde sevgiliye tanrısal bağlama oturtur.

“ hacet yok hatırlatmasına seni hatıraların

bir dakika bile çıkmıyorsun aklımdan

koşar gibi yürüyüşün

karanlıkta bir ışık gibi aydınlık gülüşün” (s. 107)

Şairin şiir anlayışında sevgili arketipinin sık sık tanrılaştırıldığını-mitleştirildiğini gözlemek mümkündür. Bu şiirde de bu mitik anlam katmanını kullanan *Attilâ İlhan*, sevgili arketipini Yunan mitolojisinin baş tanrılarında *Apollon* bağlamında kurgular. Şiirde geçen */karanlıkta bir ışık gibi aydınlık gülüşün/* mısraları, sevgilinin *Tartaros* atmosferiyle imlenen andaki zamanı mitleştirdiğini, aydınlattığını anlatmaktadır.

Tanrılaştırılan sevgili arketipi, ilerleyen mısralarda anima-animus bütünleşmesi bağlamında politik bir mitosu da çevreler.

“adımla nasıl berabersem öylece beraberiz

seninle her saat seninle her dakika seninle her saniye

gönlümüz mutluluğa inanmış olmanın gururuyla rahat

koltuğumuzun altında birer dinamit gibi kelleimiz

ve sonra her zaman her ölümlüye

aynı şartlar altında kısmet olmayan

gerçekleri görmenin aydınlığı alınlarımızda” (s. 107)

Şiirde geçen, */adıyla nasıl berabersem öylece beraberiz/* mısraları animanus bütünleşmesinin ifadesiyken */gerçekleri görmenin aydınlığı alınlarımızda/* mısraları da bilinçli bir politik mitosa gönderme yapar. Şair, */gerçekleri görmenin aydınlığı/* söylemiyle, sosyalizm mitosunun bilinçlendirici mantalitesini kodlar.

Yalnızlık şiirinde, kahramanlık arketipi bağlamında kurgulanmış mitik sevgili arayışı imlenir. Şair sevgiliye yönelik kurgulanan kahramanlık mitosunu, *Bachelardcı* düşleme formu üzerinden temellendirir.

“karanlığın insanı delirten bir ihtişamı vardır

yıldızlar aydınlık fikirler gibi havada salkım salkım

bu gece dağ başları kadar yalnızım

çiçekler damlıyor gecenin parmaklarından

dudaklarımda eski bir mektep türküsü

karanlıkta sana doğru uzanmış ellerim

gözlerim gözlerini arıyor durmadan

nerdesin” (s. 109)

Campbellcı kahramanlık arketipinin en temel motiflerinden birisi, kuşkusuz sevgiliye yönelik oluşturulan arayıştır. Kahramanın yola çıkış arketipinin temel normu olan sevgili arama motifi, kahramanın animasıyla bütünleşmesini ihtiva eder. Şair şiirde yarattığı kahramanlık imajını, hayali sevgiliye yönelik bir arayış mitosunu üzerinden temellendirerek kahramanın animasıyla bütünleşmesini, bir başka ifadeyle tamlık formunu imler.

Şiirde dikkatimizi çeken önemli imajlardan birisi de mitik düşleme formudur. *Attilâ İlhan* bunu, *Bachelardien* düşleme formu üzerinden temellendirir. Şiirde geçen */karanlığın insanı delirten bir ihtişamı vardır/yıldızlar aydınlık fikirler gibi havada*

salkım salkım/bu gece dağ başları kadar yalnızım/ ifadeleri, *Bachelardcı*²⁶⁹ mitik düşleme formunun somutlaşmış halidir.

Değişen bir şey yok adlı şiirde mitos yine sevgili arketipi bağlamında imlenir. Şairin gündeminde bu sefer geçmişte yaşanan mitik zamanlar, diğer bir ifadeyle sevgiliyle geçirilen huzur dolu anlar vardır.

“mevsim sonbahar günler kısaldı aşikâr

bir soğukluk ârız oldu o canım gökyüzüne

günler su gibi geçti yine odamda yalnızım

ne dönüp duruyor başımda hatıralar” (s. 110)

Yukarıdaki mısralar *Bachelardien* düşleme formunu imler. Şair yarattığı sonbahar mitosuyla mitik bir düşleme formunu kullanarak kahramanı, geçmişin o büyülü dünyasına yönlendirir. Şiirde geçen */günler su gibi geçti yine odamda yalnızım/* mısraları, doğrudan *Bachelard*'ın “oda” metaforuna gönderme yapar. Bilindiği gibi filozof, “daralan” bir odanın mitik düşleme formu için en uygun yer olduğunu ifade eder. Bir başka ifadeyle *Bachelard* fenomenolojisinde yer alan kapalı mekânların en önemlisi olan “oda” metaforu içerisinde mitik bir zamansallık barındırır.

Şair *Bachelard*'ın düşleme formunu imleyerek yarattığı mitik zamansallığı, kendi diyalektiğiyle vurur. *Atillâ İlhan*'ın kendi diyalektiğinde önemli rol oynayan tez-antitez-sentez formülasyonu, burada antitez-karanlık oda mitosuna, *Tartaros*-imle karakterize edilerek aydınlığa açılır. Bir başka ifadeyle diyalektik yöntem kendi diyalektiğiyle sentezlenerek aydınlık mitosuna, yani sevgiliyle geçirilen mitik zamanların tanrısallığına açılır.

Mitik zamanların büyüüne yönelen şiirde, sevgili arketipi, kahramanın anima arayışının merkezine oturtulur.

“yine müzik yine yaprakları dökülmüş aşkımızın

yine sen hayalimde bıraktığım gibisin

²⁶⁹ Bachelard felsefesinde, öznenin mitik bir düşlem formunu yakalamasının yegâne anahtarı, “benin” karanlıklaştırılması, bir başka ifadeyle öznenin karamsarlaşarak kendi içine yönelmesidir.

sirtında yağmurluk başında kırmızı eşarp

sanki beni duymak için hafifçe eğilmişsin” (s. 110)

Berber Yaşamak adlı şiirde sevgili arketipine yönelik mitikite imlenir. Şair sevgiliyle yaşanan güzel günleri mitik zaman bağlamında algılayarak sevgili arketipini *Apolloncu* tanrısal ışık imiyle anlatır. Sevgiliye yönelik kurgulanan mitik imlerin başlıcaları; ay, yıldız gibi tanrısal aydınlık sembolleridir.

“yüzüne ay vurunca nasıl böyle güzel olursun

nasıl bir nehir gibi gözlerin kıvılcandır

aşkımız sen onu başladığı yerden biliyorsun” (s. 111)

Alıntıladığımız pasajlarda geçen */yüzüne ay vurunca nasıl böyle güzel olursun/* mısraları, sevgili arketipinin dişil ay unsuruyla mitolojik düzlemde imlendiğinin göstergesidir.

Dünya mitolojilerinde ay ve güneş mefhumları sık sık dişil-eril unsurlarla sembolleştirilmiş, yerine göre dişil-eril kombinasyonu yer değiştirmiştir. Bu bağlamda *Attilâ İlhan*, sevgili arketipini dişil ay unsuruyla *-Apolloncu* im- kurgulayarak anima-animus bütünleşmesini tanrılaşştırır.

Tanrılaşştırılan sevgili arketipi, aynı zamanda hürriyet mitosunun merkezine de oturtulur. Şair mitik zamanlara ait sevgili imini, *Prometheusçu* hürriyet mitiyle birlikte kullanır.

“ her şey susar gecenin ilerlemiş saatlerinde

dinleseک duyuruz kalbimizin insan diye vuruşunu

sahiden bu insanlar ne sevimli mahluklardır

ölümler harpler arasında nasıl da yaşıyorlar

bir şarkı gelir bize yaprakların arasından

bir insanlık şarkısı barış ve saadet

yıldız çiler yıldız çiler o anda kalbimize

o anda hürriyet insanları düşünürüz” (s. 111)

Saçların Örülmüş Olmalı adlı şiirde sevgili arketipine yönelik kurgulanan bir hürriyet mitosu imlenir. Şair sevgili arketipine yönelik *Heliosçu* imleri kullanarak *Prometheusçu* diriliş mitini imler.

Sevgili, *Tartaros* simgesi bağlamında kurgulanan cehennemvari kozmosta, müthiş bir aydınlık mitosunu-*Apolloncu* mitosunu- imler.

“seni birden hatırladım akşamlar içinde

fevkalade tatlı bir sesin söylediği

şöyle kolay dokunaklı aydınlık ve temiz

gittikçe yakınlaşan bir melodi gibi

kalbim artık ürperen bir mandoline benzer

ne güzel şeydir seni hatırlamak” (s. 113)

Şiirde aynı zamanda *Bachelardcı* düşleme formu da imlenir. Bundan önceki diğer şiirlerde olduğu gibi şair, mitik düş formuna ulaşmak için *Tartaros* mitinden faydalanır. Karanlığın insan varoluşuna yönelik yarattığı sorgulama atmosferi, daima mitik bir zamana kapısını açar. */seni birden hatırladım akşamlar içinde/fevkalade tatlı bir sesin söylediği/şöyle kolay dokunaklı aydınlık ve temiz/* mısraları doğrudan bu düşleme formuyla alakalıdır.

Attilâ İlhan'ın yakaladığı mitik düş formu, sevgiliye yönelik yakalanan aydınlatici imlerle enternasyonal bir hürriyet mitosunu da imler.

“saçların örülmüş olsun

ve beyaz ellerin geceye karşı çıplak

porselen tabakta yıkanmış kayısılar

yere düşmüş bir kitap bir şiir kitabı

çinde hürriyetten bahseden mısralar” (s. 113)

Şiirde geçen */ve beyaz ellerin geceye karşı çıplak/* mısralarının arkasında da mitolojik bir episteme yatmaktadır. Mitik düşüncede beyaz renge yönelik kurgulanan; saflık, temizlik, bakirlik gibi anlam katmanları, burada sevgili bağlamında imlenerek sevgili tanrısal bir katmana çıkartılmış oluyor. Hint mitolojisinde *Şiva, İndra* gibi bazı tanrıların tereyağı ve süt ile ilişkilendirmeleri de bu paralelde kurgulana tanrısal bir mitosu imlemektedir.

Aynı zamanda şiirde geçen */yere düşmüş bir kitap bir şiir kitabı/içinde hürriyetten bahseden mısralar/* mısraları politik bir mitosu imlemektedir. Şair bu mısraların arkasında yarattığı *Prometheusçu* özgürlük imiyle enternasyonal bir özgürlük mitosunu kodlar.

Harp Kaldırımında Aşk şiiri, İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği karamsar atmosfer içinde geleceğe yönelik kurgulanan bir aşk-hürriyet ütopyasını imler. Şair geleceğe yönelik kurgulanan ütopyik dünyayı imlerken Yunan mitolojisinin *Khaos-Tartaros* mitini tarihsel zaman bağlamına oturturmuş, bunun tam tersinde kullandığı *Altın Çağ* mitosunu da geleceğe yönelik mitik bir zamanla karakterize etmiştir.

“sen şimdi yanımda yepyeni bir türkü gibisin

hiç görmediğim yıldızlar gözlerine doğmuş

bir büyüklük duygusu dağlar gibi yüreğinde

ah biz mutluluğu böyle arayıp duracak mıyız” (s. 114)

Şair yukarıdaki mısralarda, sevgili arketipini, geleceğe yönelik kurguladığı hürriyet ütopyasının merkezine oturtur. Şiirde geçen */sen şimdi yanımda yepyeni bir türkü gibisin/* mısraları, bu bağlamda kurgulanmıştır. *Attilâ İlhan* kurguladığı sevgili arketipini, musiki mitosuyla karakterize ederek kutsal bir perspektif yakalar.

Cladue Levi Strauss'un Mit Ve Anlam kitabında ciddi oranda üzerine eğildiği mit ve musiki arasındaki ilişki, her iki unsurun da yapısal özelliklerinden hareketle irdelenmiştir. *Strauss*, mitleri bir musiki parçasında olduğu gibi birbirleriyle bağıntılı öğeler olarak okumanın zaruriyetinden sık sık bahseder.²⁷⁰

²⁷⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz., C. L. Strauss, *a. g. e.*, s. 77-80.

Yine alıntıladığımız mısralarda geçen */hiç görmediğim yıldızlar gözlerine doğmuş/bir büyüklük duygusu dağlar gibi yüreğinde/* mısraları, Türk mitolojisinin asli ögesi olan evrenin merkezi temasını, axis mundi'yi gündeme getirir. Şair sevgiliyi, Türk mitolojisinde evrenin merkezi unsuru sayılan demir kazık bağlamında dönüştürerek mitik bir perspektif yakalar. Sevgilinin kozmik diyagramın merkezine oturtulması, evrensel ontolojinin nihai anlamının aşk, bir başka ifadeyle mitik aşk olduğunun da önemli bir göstergesidir.

Evrenin merkezinde konumlandırılan sevgili arketipi, şairin birçok şiirinde olduğu gibi yine hürriyet mitosuyla enternasyonal bir karakter kazanır. *Attilâ İlhan* İkinci Dünya Savaşı'nda hürriyet mücadelesi veren bütün kadınları *Jungç'u* ana arketipi bağlamında dönüştürerek evrensel bir konsensüs ortaya koyar.

*“belki bir italyan kızı tüfeğine dayanmış
senin gibi barışı tasarlıyor dağlarda
mahzun esirler hep şarkıları kadar mahzun
gizlice talim ediyor hürriyet adımlarını” (s. 114)*

Hürriyet mitosu bağlamında sevgili arketipiyle kullanılan diriliş imi, *Elaide'ci* tarihsel zaman-mitik zaman zıtlığını ihtiva eder. Şair andaki sıkıntılı günleri- İkinci Dünya Savaşı'nın *Tartaros* mitini- geleceğe yönelik kurgulanan mitik bir zamanla diyalektikler.

*“sen şimdi yanımda yepyeni bir türkü gibisin
ah şu harp bitse rüzgâr gibi bir nefes alabilsek
kimseler kimseler çıkmasa yolumuzun üstüne
yağmur yağsın varsın ıslansın saçlarımız
yalnız duyulmaz olsun göğsümüzdeki darlık
dilimizdeki kilit kolumuzdaki zincir
ömrümüz meçhullerden meçhullere akıyor
saatler bizim değil kitaplar bizim değil*

*bizim değil yaşamak bizim değil hiçbir şey
kendi dünyamızda yabancılar gibiyiz
ya çok erken ya çok geç doğmadık mı sevgilim
buna rağmen mutluluğa inanıyoruz.” (s. 115)*

Şair *Eliadeci* tarihsel zaman- mitik zaman diyalektiğini kurgularken birçok mitik imden faydalanır. Şiirde geçen */yalnız duyulmaz olsun göğsümüzdeki darlık/dilimizdeki kilit kolumuzdaki zincir/* mısralarının arkasında yatan İkinci Dünya Savaşı'nın toplumsal etkileri epistemolojisi, doğrudan Yunan mitolojisinin ünlü karakteri *Prometheus*'a gönderme yapar.

Bilindiği gibi tanrılardan ateşi çalarak insanlığın hizmetine sokan *Prometheus*, *Zeus* tarafından bir kayaya zincirlenerek ebedi mahkûmiyet cezasına çarptırılmıştır. Şair *Prometheus* mitini dönüştürerek kahramanın çektiği zincir cezasını, yirminci yüzyıl insanının içine düştüğü bunalım bağlamında dönüştürür. Bir diğer tabirle İkinci Dünya Savaşı'nın etkileriyle ciddi bir bunalımın içine düşen insanlığın çaresizliği, yabancılığı ve başkalaşmışlığı, *Prometheus* miti bağlamında dönüştürülür.

Attilâ İlhan'ın insanlığın ontik tabanına yönelik kodladığı yabancılaştırma ve başkalaştırma imi, aynı zamanda Yunan mitolojisinin ünlü karakteri *Sisifos*'a da ciddi oranda gönderme yapar. *Camus*'un *Sisifos Söyleni* adlı kitabında ciddi oranda irdelediği yabancılaştırma mitosunu ve çaresizliğin yarattığı trajik söylem, şair tarafından mitolojik arka planla kodlanır.

*“sen şimdi yanımda yepyeni bir türkü gibisin
ah şu harp bitse rüzgâr gibi bir nefes alabilsek
kimseler kimseler çıkmasa yolumuzun üstüne
yağmur yağsın varsın ıslansın saçlarımız
yalnız duyulmaz olsun göğsümüzdeki darlık
dilimizdeki kilit kolumuzdaki zincir
ömrümüz meçhullerden meçhullere akıyor*

saatler bizim değil kitaplar bizim değil

bizim değil yaşamak bizim değil hiçbir şey

kendi dünyamızda yabancılar gibiyiz” (s. 115)

İstemek şiirinde *Attilâ İlhan*, *Jungcu* sevgili arketipini kollektif bilinçaltı idealiyle kodlar. Şiir, hayali sevgili imajının yoğurduğu bir “aşk” mitosunu imler.

“seninle büyük seninle güzel bir kitap okusam

yağmur susmadan susmadan gece yarısı

gözlerin gözlerin bir anda büyüseler

bir ses duyar gibi olsan çok uzak bir ses

gecelerin yıldızların bulutların içinden

derhal ışıklar kararsa uykun gelse hemen

rüyamızda insanları insanları görsek” (s. 116)

Attilâ İlhan'in şiirinde büyük yer tutan aşk mefhumu, zaman zaman mitik diyagrama oturtulmuştur. Şair, geleceğe yönelik kurguladığı hayali aşk imleriyle aşkı mitileştirmiş, tanrısal bir boyuta çıkartmıştır. Onun şiirinde yer tutan sevgili imajı çoğunlukla elde edilemeyen, ütöpik bir özelliğe sahiptir. Şiirde geçen */seninle büyük seninle güzel bir kitap okusam/* mısralarında kullanılan kitap imi, doğrudan bu mitikiteyi imler.

Şair, sevgili arketipiyle beraber kurguladığı kitap okumak sözdiziminin semantik boyutunu *Altın Çağ* mitosuyla kurgulayarak aşka tanrısal bir norm biçer. Mitolojilerde geçmişe ait tanrısal bir dönem, veyahut geleceğe yönelik kurgulana ütöpik bir dünya tasavvurunu imleyen *Altın Çağ* dönemi, sıkıntılarının olmadığı, insanların mutluluk içinde yaşadığı bir dönemi ihtiva eder.

Bu bağlamdan etkilenen şair, sevgili arketipini metaforik kitap okumak imiyle karakterize ederek tasavvur ettiği kozmos tasarımına ulaşır.

Şiirde kullanılan *Altın Çağ* aşk mitosunu, doğrudan *Bachelardien* perspektiften hareketle yakalanır. Şair, tasavvur ettiği kozmos tasarımına ulaşmak için şiirde sık sık

Bachelardien imlere başvurur. Şiirde geçen /gözlerin gözlerin bir anda büyüseler/ bir ses duyar gibi olsun çok uzak bir ses/ mısraları, *Bachelard* fenomenolojisindeki önemli bir kavramı, düşleme için yakalanması gereken daralma perspektifini, minyatürleşme algısını imler.

Attilâ İlhan sevgiliyle beraber yaşanmasını tasavvur ettiği mitik zamanlara ait tahayyülüteyi, “göz” metaforu üzerinden dönüştürür. Sevgilinin gözlerinin büyümesi; kozmosun minyatürleştirilmesini, bir başka ifadeyle sanatsal varoluşun kozmik tabanının daralmasını ihtiva eder. Şair, kahramanın sevgiliyle beraber ulaşmak istediği Şamanik ayinlere özel vecd haletini, göz imi altından tek bir noktaya kanalize eder.

Bachelard'ın felsefesinde ciddi oranda yer tutan mitik düşlem formu, şiirde /derhal ışıklar kararsa uykun gelse hemen/rüyamızda insanları insanları görsek/ mısralarında da tüm çıplaklığıyla ortaya çıkar. Şair, ulaşacağı mitik düşlem formuna- *Altın Çağ*'a yönelik kurgulanmış aşk mitosuna- ulaşmak için sık sık *Apolloncu* tanrısal imi antiteziyle, yani *Tartaros* mitiyle sentezler. Dikkatle incelendiğinde şiirde kullanılan siyahi atmosfer ve kozmosun “*Tartaroslaştırılması*”, aslında mitik zamanlara ulaşmak için kullanılan bir metafordan ibarettir. Şair, bir an önce etrafı karartıp kahramanları kendi benlerine, bir başka ifadeyle ontolojik psişelerine yönlendirmek istemektedir.

Bachelardien imlerle yoğurulmuş şiir, sonlara doğru *Jungcu* kolektif bilinçaltıyla kodlanmış enternasyonel mitos algısına yönelir.

“ derhal ışıklar kararsa uykun gelse hemen

rüyamızda insanları insanları görsek” (s. 116)

Yukarıdaki mısralarda geçen “insan” imi doğrudan *Jungcu* psikolojiye göndermedir. Bilindiği gibi *Carl Gustav Jung* psikolojisinde rüyalarda ortaya çıkan görüntüler, *Freudcu* cinsel düşüncenin aksine; atalardan kalma evrensel arketiplerle alakalıdır. Bu bağlamda şairin, anima-animus bütünleşmesi bağlamında görülecek o mitik rüyayı “evrensel insan” arketipine bağlaması, doğrudan kolektif bir mitosunu imler. Rüyada görülecek “insanlara” ait o büyük enternasyonalizm hayali, kolektif paralelde kurgulanmış politik bir mitosa, yani sosyalizm mitosuna kanalize olur.

Kalp Ağrısı şiiri *Duvar* kitabında görülen diğer aşk şiirleri gibi sevgili arketipi bağlamında geleceğe yönelik kurgulanan *Altın Çağ* mitosunu imler. Şiirde geleceğe

yönelik kurgulanan *Altın Çağ* mitosu, *Eliadeci* tarihsel zaman-mitik zaman diyalektiğinden hareketle oluşturulur.

*“eğil de sevgilim gözlerime gözlerime bak
hayaller kurmakla geçti ömrümüzün yarısı
daima saadete açıldı ellerimiz
mütebessim yarınlar aydınlık günler düşündük
hayat ne kadar güzel dünya ne kadar büyük
ve ne kadar şaşırtıcı yirminci asır
ve yirminci asırda yaşarken mesut olmak
hakkımızdır” (s. 117)*

Şair, şiirde kurguladığı sevgili arketipini, geleceğe yönelik mitik bir tasavvuru imlemek için kullanır. Bu tasavvurun imgelemesinin arka planında, şüphesiz ki İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği konjonktürel yabancılaşma mitosu bulunmaktadır. Dünya savaşları neticesiyle sıkıntılar yaşayarak kozmosa yabancılaşan birey, çareyi, geleceğe yönelik tasavvur edilen mitik bir dünya tasarımında arar.

*“ eğil de sevgilim gözlerime gözlerime bak
düşünürüm de bazen neler çektik
nasıl acı kahredici bir rüzgâr aldı bizi
kimler gitti gelmedi
kimler boğdu gençliğini dört duvar içinde
avuçlarında kan gözbebeklerinde ümit
ağlamaz mı kalbim söyle ağrımaz mı” (s. 117)*

Geleceğe yönelik kurgulanan mitik dünya tasavvurunun merkezinde, *Apolloncu* tanrısallık bağlamında dönüştürülen sevgili arketipi bulunmaktadır. Şair sevgiliyi, tüm

dünyaya hükmeden tanrılar bağlamında kahramanın axis mundisine yerleştirirken aynı zamanda sevgilinin güzelliğini *Aphrodite* mitosu üzerinden temellendirir.

*“minareleri akşam güneşiyle pırıl pırıl bir şehir
neşeli küçük insanlar mektepliler geliyor aklıma
gel sevgilim gel rüzgârın üzüm gözlü kızı gel yanıma
karanlıkta düşünceli bir insan yüzü gibi deniz
içinde bahriler inciler mercanlar
ve denizin üstünde bütün ihtişamıyla bahar” (s. 118)*

Kahramanın sevgiliye yönelik yaptığı mitik çağrışıyı imgeleyen yukarıdaki ifadeler, doğrudan sevgiliyi nitelemese de şair, kozmosun aydınlığına yönelik yakaladığı imgelerle sevgilinin tanrısallığına vurgu yapar. */minareleri akşam güneşiyle pırıl pırıl bir şehir/ ve denizin üstünde bütün ihtişamıyla bahar/* mısraları *Frye*'ci ilkbahar diriliş mitosunun sevgili arketipi üzerinden dönüşümsel kodlarını aktarır. Şair sevgiliyi ilkbahar diriliş mitosuyla karakterize ederek onu *Apolloncu* tanrısallık imesine bağlamış, bunu yaparken de */rüzgârın üzüm gözlü kızı gel yanıma /* mısralarıyla sevgiliyi güzellik timsali *Aphrodite*-Yunan mitolojisinde güzelliği ile ünlenen tanrıça-sembolüyle imlemiştir.

Attilâ İlhan Sen Yoksun adlı şiirde, sevgiliyle geçirilen mitik zamanlara yönelik ortaya koyduğu tanrısallık imgelemi, kozmolojik unsurlarla iç içe geçirerek aşk mitosunu çekirdekleştirir. Şair mitik aşkı imlerken kozmolojik unsurların tanrısallığından ciddi oranda faydalanır.

*“sen yok
deniz yok
yıldızlar arkadaşım
ya bu gece harikalı bir şeyler olsun
yahut bir bomba gibi
infilak edecek başım” (s. 119)*

Alıntıladığımız mısralarda geçen */sen yok/deniz yok/yıldızlar arkadaşım/* mısraları, kozmolojik diyagramda tasavvur edilmiş mitik bir algıyı imgeleştirir. Türk mitolojisinde ve diğer halkların mitolojilerinde önemli yer tutan yıldızlara ve gezegenlere yönelik mitik algı, şiirde aşk mitosunun yerini dolduran bir mefhum olarak kullanılmıştır. Şair, Türk mitolojisinde evrenin merkezini oluşturan, yerle gök arasındaki bağlantıyı sağlayan Kutup yıldızı mitosunu dönüştürmüş, bu mitosu kahramanın mitik tasavvurunun merkezine yerleştirmiştir.

Attilâ İlhan kurguladığı kozmolojik yıldız mitini, sevgili arketipi bağlamında *Apolloncu* aydınlık imine aktararak evrensel gök, gök ana tasavvurlarını işler.

“ağzımda eski mısralar uzanıp kalmışım

istanbul minareler odamda gibi

gökyüzü temiz ve parlak

işte kol kola girmiş en mesut günlerimiz

muhalif bir rüzgâr karşı sahilden

fosforlu ışıklarıyla gökyüzü bir deniz

havada kanat sesleri

ve çılgın kokular” (s. 119)

Şiirde geçen */gökyüzü temiz ve parlak/*, */fosforlu ışıklarıyla gökyüzü bir deniz/* mısraları doğrudan evrensel gök mitini, bir başka ifadeyle göğe yönelik kurgulanan evrensel Gök Tanrı kültünü imler. Şair göğe yönelik geliştirdiği imleri, ışıksal mefhumlarla karakterize ederek *Apolloncu* miti dönüştürür.

Dönüştürülen kozmolojik karakterli *Apolloncu* mitos, *Eliadeci* perspektifte zamanı daireselleştirerek kronolojiyi paralize eder. Nitekim kahraman, *Apolloncu* tanrısal unsurlarla bezenen kozmik göğün altında, sevgiliyle geçirilen o mitik zamanları tekrar yaşamaya başlar.

“ağzımda eski mısralar uzanıp kalmışım

istanbul minareler odamda gibi

gökyüzü temiz ve parlak

işte kol kola girmiş en mesut günlerimiz

muhalif bir rüzgâr karşı sahilden” (s. 119)

Eliadeci perspektifte değerlendirdiğimizde, şairin kurguladığı mitik kozmos, evrenin yeniden yaratımını ihtiva eder. *Eliade'nin* mitik düşüncesinin çekirdeğini oluşturan andaki bir unsurdan hareketle ilksel kozmogoninin tekerrürü, şiirde kozmolojik unsurların mitleştirilmesiyle ilksel kozmogoniyi tekrar ettirir.

Kozmolojik unsurların tanrısallaştırılmasıyla mitik zamanlara dönen kahramanlarımız, kozmolojik unsurların birer birer kaybolmasıyla tekrar tarihsel zamana adım atarlar. Şair, *Eliadeci* mitik zaman-tarihsel zaman diyalektiğini, evrensel göğün mitik unsurlarının periyodik hareketleriyle kodlayarak zamansal dönüşümleri ustalıkla işler.

“deniz yok

yıldızlar uzaklaşıyor

ben yine yalnız kalıyorum

istanbul minareler kaybolmuş

sen yoksun” (s. 119)

Bitsin Dedik adlı şiirde, sevgiliyle geçirilen güzel günlere özlem konusu işlenir. Şair sevgiliyle geçirilen güzel günleri mitik zaman, sevgilinin olmadığı andaki sıkıntılı günleri tarihsel zaman üzerinden kurgular. Bu kurgunun arka planında *Frye'ci* ilkbahar diriliş ve sonbahar çöküş mitosunun diyalektik yapısı da mevcuttur.

“bitsin dedik bitmedi beklemek

işte gece rüzgârlı gece

işte bulutlar almış başını gidiyor

yine bensiz dans edeceksin demek

müzik sen sahnede sahne rüzgârda

gözlerin gözlerin uzaklarda
 ben kimim yağmurlar içinde mahzun
 nerde saadetimiz nerde sarmaşıklı ev
 nerde her akşamki kemani komşumuzun
 ya sen neredesin neredesin
 işte rüzgâr işte sonbahar yıldızları
 işte kalbim işte şiirlerim
 sen gelsen elini alnıma koysan
 saçlarını öpsem
 ağlasam” (s. 120)

Sabaha Kadar şiiri ve *Duvar* şiir kitabının sonuna kadar inceleyeceğimiz bütün şiirler, doğrudan İkinci Dünya Savaşı merkezine oturtulmuştur. *Attilâ İlhan* bu şiirlerde İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği *Tartaros*-cehennem mitosunu, antiteziyle, yani hürriyet-özgürlük mitosuyla sentezler. Bu bağlamda kurgulanan şiirlerde, ciddi karamsarlık imleri kullanılırken aynı zamanda şair bu karamsarlık imlerini ortadan kaldırmak için *Apolloncu* tanrısal ışık ve *Prometheusçu* özgürlük iminden faydalanır.

“bu akşam boğazlanmış aydınlığın şarkısı
 güneş susmuş bulutlar darmadağın
 şimşegin gözlerime vuruyor ışıltısı
 ve toprak ısınmış bağı gibi anamın
 meyvenin yarığından usare köpürüyor
 işte usul usul örtülüyor akşamın
 üstümüze yeniden lacivert kanatları
 yine rüzgâr yine bulutlar yürüyor” (s. 123)

Sabaha Kadar şiirinin girişinde karşılaştığımız bu mısralar doğrudan *Tartaros* mitini, bir başka ifadeyle Ülgen'in iktidarına kafa tutmuş Erlik mitosunu imler. Kozmolojik diyagramda kullanılan unsurları birer birer söndüren şair, *Heliosçu-Apolloncu* kutsal güneş-ay mitini, *Hadesçi* karanlık imle ters-yüz eder.

Aynı zamanda şairin *Apolloncu* tanrısal ışık imlerini ters-yüz ederek *Hadesçi* imler kullanmasının arkasında, kozmogoniden önceki acun, yani “*Khaos*” miti yatmaktadır. Şair İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği bunalımı, geniş bir boşluk imiyle yabancılaşma diyagramına kanalize eder.

Şairin kullandığı “*Khaos*” miti, Yunan mitograflarının hepsine göre, dünya var olmadan önce var olan bir kabuktur. *Khaos* sözcüğü Yunanca açık, boş olmak anlamına gelen “*khainein*” fiilinden türemiştir. *Khaos*'tan boşluk, daha biçime girmemiş, varlığa kavuşmamış öğelerin karışımı anlaşılır.

Hesiodos *Thegonia*'nın başında *Khaos*'u şöyle anlatır:

“Khaos'tu hepsinden önce var olan

Sonra geniş göğüslü Gai, Ana Toprak,

Sürekli, sağlam tabanı bütün ölümsüzlerin,

Onlar ki tepelerinde otururlar karlı Olympos'un,

Ve yol yol toprağın dibindeki karanlık Tartaros'ta...²⁷¹

Şiirin devamında kullanılan bütün imler bu bağlamda, karanlığın egemen olduğu- İkinci Dünya Savaşı- bir kozmos tasarımı perspektifiyle kurgulanır. *Attilâ İlhan* kozmosa hâkim olan bütün unsurları yeraltına ait mitik imgelerle karakterize eder.

“bu akşam şimşeklerin kılıcıyla delinmiş

dermanı yok kan sızıyor yarasından

tarifsiz bir korku yaşanıyor havalarda

siyah tüylü kocaman bir yarasa gibi

camlar terlemiş bulutlar yere yakın

²⁷¹ A. Erhat , a. g. e., s. 172.

ötmüyor ötmüyor bülbül dedikleri” (s. 123)

Şiirde geçen */bu akşam şimşeklerin kılıcıyla delinmiş/dermanı yok kan sızıyor yarısından/siyah tüylü kocaman bir yarasa gibi/* mısraları, mitik panteonlarda tanrıların karanlık yönünü temsil eden cezalandırma epistemelerini vurgular. Yunan mitolojisinde *Zeus’un* sembolü konumunda bulunan şimşek, tanrının kızdığı zamanlarda kullandığı cezalandırıcı bir imdir. Aynı yıldırım imi Türk mitolojisinde de cezalandırıcı bağlamda karşımıza çıkar. Türk mitolojisinde, tanrılar cezalandırma kudretini kullanmak istedikleri zaman, yeryüzüne yıldırım göndererek bu işlevi yerine getirirler. *Attilâ İlhan* bu epistemolojik tabanı, İkinci Dünya Savaşı’nın emperyalist tahakkümünü göstermek için kurgulamıştır. Şair yaralanan insanlık arketipi bağlamında kurguladığı egemen lider arketiplerini, tanrısal *Zeus* mitosunu üzerinden dönüştürerek İkinci Dünya Savaşı’nın faşist karakterini gösterir. Şiirde kullanılan bu emperyalist tahakküm temi, metaforik olarak kodlanmış insanlık arketipi üzerinden *Hitlerci, Musollinici* kahramanlık mitosuna kanalize olur.

Tahakküm kuran *Zeus* iktidar mitosunun karşı kutbunda ise, enternasyonal aşk mitini kodlayan bülbül imi bulunmaktadır. */ötmüyor ötmüyor bülbül dedikleri/* mısraları bu perspektife gönderme yapar. Şair eski Türk edebiyatımızda sıkça kullanılan *Gül ve Bülbül* hikâyesini mitik tabanda imleyerek bu imi proleter bir epistemeye bağlar. Bülbülün güle olan aşkını itiraf etmek için muhteşem şarkılar söylemesi ve bunun neticesinde perişan olması, İkinci Dünya Savaşı bağlamında dönüştürülür. *Attilâ İlhan* gülü egemen *Zeus* iktidarı, bülbülü ise *Zeus* iktidarının zedelediği *Prometheusçu* özgürlük imine bağlayarak bu dönüşümü tamamlar.

Şairin bu dönüşümü egemen *Zeus* iktidarı ve ona karşı mücadele eden tebaa *Prometheus* üzerinden imlemesi, aşağıdaki mısralarda daha net ortaya çıkar:

“tanklarla ezilmiş hürriyet’in kemikleri

hücum diye ulumuş çengel perçemli tiran

yayılmış lavlar gibi istila orduları

yine mi harp yine mi kan yine mi kan” (s. 124)

Şiirde geçen */tanklarla ezilmiş hürriyet’in kemikleri/hücum diye ulumuş çengel perçemli tiran/* mısraları, doğrudan tahakküm/tabiiyet diyalektiğini vurgular. *Attilâ*

İlhan Zeus-Prometheus diyalektiğini, *Hitler*(hücum diye ulumuş çengel perçemli tiran)-hürriyet mücahitleri diyalektiği bağlamına dönüştürerek imgelemin yapısını altüst eder.

Aynı zamanda tiran iminin *Leviathan* mitosuna da gönderme yaptığı kolaylıkla söylenebilir. *Thomas Hobbes*'in her şeye muktedir iktidar bağlamında kurguladığı bu im, *Attilâ İlhan* tarafından otoriter kahraman arketipiyle dönüştürülür.

Attilâ İlhan, şiirin sonlarına doğru ulaşmak istediği epistemolojik tabanı art arda kullandığı özgürleştirici imlerle kodlar. Şair, İkinci Dünya Savaşı'nın *Tartaros* imini, yarattığı hayali sevgili arketipi- *Döne*- üzerinden enternasyonal bir hürriyet mitosuna bağlayarak şiirdeki nihai anlam katmanına ulaşır.

“akşam el ele tutuşmuşuz farz edelim

dudaklarımızda büyük unutulmaz şarkılar

kalbimizde insan ve hürriyet sevgisi

yürüyelim döne 'm hürriyet sevgisi

yürüyelim döne 'm beraber yürüyelim

önümüzde insanlar ardımızda insanlar” (s. 124)

Düştü Polonya Kalesi adlı şiir, İkinci Dünya Savaşı'nda *Almanlar* ve *Ruslar* tarafından işgal edilen *Polonya'daki* dram bağlamında, insanlığın yaşadığı evrensel trajediyi gözler önüne serer. *Attilâ İlhan* trajik epistemeyi temellendirmek için, kozmolojik unsurları *Hadesçi-Tartarosçu* sembollerle imlerken İkinci Dünya Savaşı esnasında tahrip olmuş kentler ve insanlık *“Pompei”* mitosunu üzerinden temellendirilir.

Oldukça uzun bir şiir olan *Düştü Polonya Kalesi'nin* girişinde şair kozmolojik unsurları *“çöküş”* mitosuyla imler.

“ gece vurmuş menazır-ı âlem sır vermiyor

havada terk edilmiş bir şehir ıssızlığı

orman nefes almaz ağaçlar dilsiz dönmüş

ne çan sesleri var ne rüzgârın ıslığı

sade yağmur sağılıyor bulutlardan

kör ediyor gözlerini hudut nöbetçisinin”(s. 126)

Yukarıdaki mısralarda geçen /gece vurmuş menazır-ı âlem sır vermiyor/havada terk edilmiş bir şehir ıssızlığı mısraları/, Khaos ve Pompei mitosunun işlevsel bağlamda nasıl temellendirildiğini gözler önüne serer. Evrenin yaratılmadan önceki hali olan Khaos mitinin kodladığı boşluk ve karanlık epistemeleri, lavlar altında kalmış, terk edilmiş şehir- Pompei- mitosu üzerinden dönüştürülür. Şair bu imleri mitolojik bir epistemeye bağlayarak Dünya Savaşı'nın neden olduğu yabancılaşmış evren algısını gözler önüne serer.

Yine şiirde /orman nefes almaz ağaçlar dilsiz dönmüş/ mısraları Türk mitolojisinin orman kültüne bağlanır. Bilindiği gibi Türk mitolojisinde orman, “çokluk, kötülük, karmaşa” ifade etmektedir. Dolayısıyla kötü ruhlar”ın mekân sembolü olarak kabul görmektedir. Tanrı'nın tekliğini sembolize eden yalnız “ağaç”ın aksine, orman, tanrının terk ettiği veya ancak kutlu insanların şifrelerini çözebileceği bir mekân sembolü olarak algılanmaktadır.²⁷²

Attilâ İlhan, mitolojik tabanda yakaladığı olumsuz imlerle “*Tartaroslaştırdığı*” ahvali, müthiş bir direniş mitosuyla temellendirerek “*kılavuz bozkurt*” işlevi üstlenir. Metinlerarası düzlemde şairin geleceğe yönelik kurtuluş mitosu olarak gördüğü hürriyet ve özgürlük, bir anlamda *Attilâ İlhan*'in kendisini de mitik tabana angaje eder. Türk mitolojisinde kahramana yol gösteren kılavuz bozkurt miti, burada şair bağlamında dönüştürülerek “*yapısökümsel*” bir boyut kazanır. Dikkatle incelendiğinde *Attilâ İlhan*, şiirin tamamında okuyucuyla postmodern bir diyaloga girerek didaktik bir otonoma dönüşür. Bir anlamda özne şiirin içinde eriyerek mitosun kullanımı “*post yapısalcı*” bir portre arz eder.

“boru çalsın ehl-i vatan kalksın ayağa

toplar dövüyor sabahın sinesini

köyler tutuşmuş yağmur işlemez alevlere

mavi gözlerine kan damlıyor sabahın

²⁷² Pervin Ergun, “Türk Kültüründe Ruhlar Ve Orman Kültü”, *Milli Folklor*, Sayı:78, Ankara 2010, s. 113.

vurulmuş boylu boyunca yıkılmış yere
toprak uyanmıyor kalbi durmuş tarlaların
boru çalsın cümle âlem duysun bu sesi” (s.127)

Attilâ İlhan Polonya işgali bağlamında yakaladığı egemen erk-hürriyet diyalektiğini, bir önceki şiirde olduğu gibi yine *Zeus- Prometheus* diyalektiği bağlamında kurgular. Şiirde *Polonya'nın* işgaline yönelik temellendirilen mısraların hemen arkasından gelen direniş çağrıları, bu savın en güzel kanıtıdır.

“ufuklar yırtılmış büyük top seslerinden
dövüyor naziler polonya hududunu
aynı şarkı yapışmış nöbetçinin dudağına
elleriyle kavlıyor yağmuru saçlarından
tüyleri diken diken çenesi kilitlemiş” (s. 127)

“ ne hürriyet ne şarkılar ne insan
boru çalsın cümle âlem duysun bu sesi
polonya'ya taarruz bu sabah başlamıştır
boru çalsın ehl-i vatan kalksın ayağa” (s. 127)

Şiirin devamında, İkinci Dünya Savaşı'nın bunaltıcı atmosferi, *Attilâ İlhan'ın Duvar* şiir kitabında yer yer görülen hayali sevgili arketipine-*Döne'ye*-yönelir. Şair “*Döne'ye*” seslenerek “*andaki*” vahşeti bütün çıplaklığıyla gözler önüne serer ve sevgili arketipi üzerinden şiirin asli anlam katmanı olan direniş epistememesine ulaşır.

“can veriyor parmakları can veriyor döne'm
benek benek kan sıçarmış duvarlara
haberler geliyor dert taşıyor yürekte
cihanşümul bir felaket şarkısı
dalga dalga çarpıyor ruhumuza

*varşova yanmış insanlar perişan
içlerinde tarifsiz bir kalp ağrısı
boyunları bükülmüş gözleri ıslak
doğmuyor doğmuyor neden yıldızlar
neden böyle kan rengi sema bu akşam” (s. 128)*

Şiirde hayali sevgili arketipi –Döne- bağlamında kurgulanan *Prometheusçu* hürriyet mitosunun tam karşı kutbunda, *Zeusçu* egemen iktidar miti bulunmaktadır. *Attilâ İlhan* bu miti, şiirin hemen hemen her yerinde usta imlerle dönüştürür.

*“toplara yine uğulduyor uzaktan uzağa
gece sakın dağlar taşlar dinliyor
ay ölmüş bulutların düşmüş kucığına
bir kartal kanat açmış vistül’e doğru
uçuyor işgal edip hür havaları
gölgesi uzanmış polonya toprağına” (s. 130)*

*“sokulalım döne’ m onların arasına
ben bir şair ardında kol gezilen
sen kuğu misali bir balerin” (s. 130)*

Şiirde geçen /*bir kartal kanat açmış vistül’e doğru/uçuyor işgal edip hür havaları/* mısraları, işgal temasının arkasındaki mitik epistemenin *Zeus* erki bağlamında kurgulandığının en önemli göstergesidir.

Yunan mitolojisinde dikkate değer bir öneme sahip olan kartal miti, doğrudan göklerin tek hâkimi olan tanrı *Zeus’u* imler. Bu nedenle göklerin hâkimi *Zeus’un* sembol kuşlarından birisi olan kartal, *Attilâ İlhan* tarafından mitik bir dönüşüme uğratarak otonom liderler *Hitler, Stalin* kahramanlık arketipi bağlamında kurgulanır.

Şair, İkinci Dünya Savaşı'nın faşist karakterini vurgularken kullandığı “kartal” metaforunu, dünyanın hakimi egemen iktidar *Zeus* üzerinden *Hitlerci* kanala angaje eder.

Bu egemen kartal figürünün tam karşı kutbunda ise, */kuğu misali bir balerin/* olarak nitelendirilen sevgili arketipi *Döne* vardır. Şair *Döne* arketipini *Prometheusçu* hürriyet mitosuyla imleyerek hayali sevgiliyi, hürriyet mücahitlerinin arasına katılmaya çağırır. */sokulalım döne'm onların arasına mısraları/*doğrudan bu paralelde imlenir.

Şiirde sevgiliye yönelik imgelenen */sen kuğu misali bir balerin/* mısraları, *Bachelardcı* fenomenolojiden kök almıştır. *Bachelard* fenomenolojisinde kuğu çıplak kadının yerine geçer. İzin verilen çıplaklıktır, lekesiz beyazlıktır ama aynı zamanda açıkça gösterilebilir. En azından kuğular çekinmeden gösterirler kendilerini! Kuğuya hayranlıkla bakan kişi, suya giren kadını arzular.

“Ruh çözümlemede bir adım daha ileri gittik mi, kuğunun ölmeden önce söylediği şarkının, sevgilinin hoş sözlerle söylediği yeminler olarak, çapkının o yüce anın hemen öncesindeki, tam anlamıyla “bir aşk ölümü” denecek kadar ölümcül o yüceleştirme anının sonu gelmeden hemen önceki sıcak sesi olarak da yorumlanabileceğini anlarız.”²⁷³

Bachelardien fenomenoloji bağlamında baktığımızda, şairin hayali sevgili arketipi olarak kodladığı *Döne*'yi kuğu üzerinden imlemesi, *Prometheusçu* hürriyet miti bağlamında girilecek *Campbellcı* sonsuz yolculuk öncesinde metaforikleştirilen bir tanrısallık olarak görülebilir. Nitekim şair sevgiliyi hürriyet mücadelesine katılmaya çağırırken yolun sonunun ölüm olduğunun, bir başka ifadeyle mitik ölümsüzlük olduğunun farkındadır(!) Bu bağlamda sevgiliye yönelik kurgulanan tanrısal kuğu iminin ölüm öncesi son “*elan vital*”²⁷⁴ olduğu kolaylıkla söylenebilir.

*Marianne*²⁷⁵ adlı şiir, Fransız özgürlük hareketinin timsali konumunda bulunan alegorik kahraman *Marianne* üzerinden hürriyet-özgürlük-direnış mitosunu imleyen bir

²⁷³ G. Bachelard, *a. g. e.*, s. 45, 47.

²⁷⁴ Bergson felsefesinde önemli rol oynayan “*elan vital*” kavramı, hayat atılımı olarak yorumlanabilecek dirimi kast eder. Schopenhauer felsefesinde bu kavram, “istenç” mefhumuyla karşılanır.

²⁷⁵ Marianne, Fransız Devrimi'nin ulusal sembollerinden birisidir. İsimsiz bir halk kadınının sembolleşmiş hali olan Marianne, Fransız Devrimi'yle ortaya çıkan; özgürlük, hürriyet gibi temleri sembolize etmesiyle kayda değerdir. Tasvir edilen heykelinde Marianne güzel göğüsleriyle dikkat çeker. Bunun nedeni, göğsünü bütün Fransız halkına şartsız açmasından, bir başka ifadeyle Fransız halkının teknilini kucaklamış olmasından kaynaklanır.

şiiir konumundadır. Ana tem İkinci Dünya Savaşı'nda işgal altında bulunan kentlerin vehameti olmakla beraber, bu konu diğer şiiirlerde olduğu gibi *Attilâ İlhan*'ın tez-antitez-sentez yöntemiyle, *Prometheusçu* direniş mitosuna bağlanır.

Attilâ İlhan, *Marianne* alegorisi üzerinden İkinci Dünya Savaşı'nın ironisini yaparken arka planda kullandığı mitosları *Eliadeci* tarihsel zaman-mitik zaman diyalektiği, *Campell*'cı kahramanlık mitosu ve *Freyci* mevsimsel mitos üzerinden temellendirir.

Şiiirin girişinde, İkinci Dünya Savaşı'nı anlatan diğer şiiirlerde olduğu gibi, “*Tartaros-cehennem*” miti bağlamında imlenmiş bir tabloyla karşı karşıyayız.

“ölüm çiseliyor sinsi bir yağmur gibi

ağlamak sırası sana gelmiş akıbet

alışmadığın şarkılar delirmiş havalarda

put kesilmiş sıra sıra değirmenlerin

miğferli gölgeler belirmiş duvarlarda

oy döne'm ne sen sor ne de ben söyleyeyim

anlaşmak için gözlerimiz kifayet eder

hollanda düşmüş belçika tarumar olmuş” (s. 132)

Yukarıdaki mısralar, *Eliadeci* tarihsel zamanla karakterize edilmiştir. *Attilâ İlhan*, kurgulayacağı *Prometheusçu* diriliş mitosunu imlemek için, öncelikle “anın” sıkıntılarıyla hemhal olur. Lâkin anın sıkıntıları şairin dimağında sık sık kurgulanan mitik bir zamana gönderme yapar. *Attilâ İlhan*, bir an önce bu tarihsel zamandan çıkarak kronolojinin tersine çevrildiği mitik bir zamana geçmek ister.

“ben bir kuş hatırladım mavi kanatlı bir kuş

yelken açmış bir gemiş ateş rengi laleler

bahar bayram sevinci saadet insanlar için

hayır gece bir bombardıman yaşadık

saadet bizden irak bahar perişan

nasıl döne 'm kanamasın söyle yüreğim” (s. 132)

Şair, anın -tarihsel zamanın- sıkıntılarında kurtulmak için saadet mitosuyla yüklü geçmiş günlere kaçmak ister. /ben bir kuş hatırladım mavi kanatlı bir kuş/ bahar bayram sevinci saadet insanlar için/ mısraları direkt “Altın Çağ” mitosuna bağlamında dönüştürülmüş mitik zamanı imlemektedir. Yine şiirde geçen /mavi kanatlı bir kuş/ sözdiziminde kullanılan im, güvercin²⁷⁶ sembolünün mitik dönüşümünü de gözler önüne serer.

Attilâ İlhan, mitik zamanlara yönelik kurguladığı kaçış imlerini, tarihsel zamanın “duvarına” çarparak andaki hürriyet mitosuna yönlendirir. Şair İkinci Dünya Savaşı'nın egemen erklerinin- *Zeus miti bağlamında dönüştürülmüş Hitlerci, Musollinici faşist diktatörlerinin-* karşısına, *Marianne* figürü bağlamında kodlanmış-sembolleşmiş hürriyet savaşçıları koyar.

“büyük alnını eğmiş böyle düşünmemelisin

ne kadar ümitler kararsa marianne

en yiğitçesine ölüm dövüşerek ölmektir

gözlerinde tebessüm avuçlarında kan

rüzgâr gibi esip şimşek gibi çakarak

fransa vatan hürriyet demektir” (s. 133)

Şairin hürriyet mitosuna yönelik kurguladığı kahramanlık sembolleri, aynı zamanda *Campell'ci ve Frye'ci* kahramanlık mitoslarına da gönderme yapar. *Attilâ İlhan* hürriyet ve özgürlük için savaşan kahramanları, “sonsuz” bir yolculuk bağlamına tabi tutar.

“düşmüşüz hürriyet diyerek yola

²⁷⁶ Mitolojilerde güvercin, saflığın ve hürriyetin timsali olarak imlenir. Roma mitolojisinde Venüs'ün, Yunan mitolojisinde Aphrodite'nin güzelliği bağlamında mitik aşkı imleyen güvercin simgesi şiirde, tarihsel zamanın (İkinci Dünya Savaşı'nın sıkıntılarında) sıkıntılarında kaçmak isteyen bireyin, “Altın Çağ”a yönelik kurguladığı aşk sembolizmi olarak mitik perspektifte okunabilir.

hani düldül nerde bizim zülfikar

hilafsız her gece bir güne çıkar

her ümit parlak bir güneştir inan

çüksün karşımıza zalim ordular

ölelim yaşamak için marianne” (s. 135)

Yukarıdaki mısralarda kurgulana */hani düldül nerde bizim Zülfikar/ /çüksün karşımıza zalim ordular/ölelim yaşamak için marianne/* söylemleri, doğrudan *Campbellci* mitik kahramanlık formülasyonunun dönüşümünden ibarettir. Özellikle *Hz. Ali'nin* atına-*Düldül-* ve kılıcına-*Zülfikar-*yönelik imler, İslami bir kahramanlık mitosunu imler. Bilindiği gibi *Hz. Ali'nin Kerbela* olayında şehit olarak sonsuzluğa gitmesi, İslami Dönem Türk Edebiyatı'nın en bilindik kıssalarındandır. Şair bu kıssadan faydalanarak İkinci Dünya Savaşı'nın egemen erkinin karşısına, *Jungcu* perspektifte kurgulanan anima-animus bütünleşmesinin yarattığı kahramanlık mitosunu koyar. Aynı zamanda */ölelim yaşamak için/* mısralarında geçen yaşamak için ölmek söyleminin arka planında *Campbellci -Eliadeci* bir yorumun bulunduğu da söylenebilir. *Campbell'in* kahramanın sonsuz yolculuğu bağlamında kurguladığı mitik kahramanlık ölümü, *Eliade felsefesinde*, ilksel kozmogoninin tekerrürü için “andaki” ölüm metaforuyla kodlanır. *Schopenhauer* felsefesine geldiğimizde ise, bu mitik bağlamın, beden ölümü türün bekası epistemesi üzerinden “genus” kavramına eksenlendiği söylenebilir.

Campbellci kahramanlık mitosuna, şiirde zaman zaman *Fryeci* mevsimsel direniş mitosuna üzerinden de temellendirilir. Şair andaki *Prometheusçu* özgürlük hareketlerini, ilkbahar direniş mitosuna üzerinden temellendirerek kahramanlık mitosunu yeniden yaratır.

“bahar gelmiş mevcudat sevda ile sarhoş

ağaçlara kan yürümüş su yerine bu mevsim

yapraklar ürperiyor savaş fermanı dinlemez” (s. 135)

“hele bir vakt erişip toprak uyansın

evvel deli yağmurlar şiddetlenecek

hele bir kan ile dünya yıkansın

ahir bir zelzele bir zelzele beklenecek” (s. 139)

Şiirde kullanılan */hele bir vakt erişip toprak uyansın/evvel deli yağmurlar şiddetlenecek/* mısraları, *Fryeci* ilkbahar direniş mitosuna yapılmış göndermelerdir. Şair bu bağlamı, */toprak uyansın/* söyleminden hareketle evrensel toprak ana -*Gaia*-arketipine angaje ederek ilkbaharda meydana gelen kozmoginik tekerrürün tanrısallığına atıf yapar.

Şair, diriliş mitosuna bağlayarak imlediği *Prometheusçu* özgürlük imini, sık sık tarihsel zamanın sıkıntısıyla kesintiye uğratar. Bunun arkasında yatan derin anlam boyutu, ontolojik bir felsefeden hareketle temellendirilir. *Sartre'nin Duvar* metaforu üzerinden kurguladığı keskin realite, şairin tahayyül-mitik dünyası karşısında kabuksallaşmış bir çelik görevi görür.

“bir lahzada çanlar gibi yıldızlar çalıyor

doldurmuş gök kubbeyi bir rüzgâr uğultusu

siyah kartallar gibi uçaklar alçalıyor

kalbi mi delinmiş alsace'lı şu askerın

kan fıskiyeleri fişkırıyor yüzüme

kuyruklu yıldızlar mı şu civara düşenler

karanlığın koynunda cayır cayır yanarak

nedir bu boşanması mı cehennemlerin

bir kıvılcım bir kıvılcım sıçramış gözüme

çan sesleri açılıyor havada yaprak yaprak

dağların arkasında devler mi kudurmuş

zincir şıkırtıları zindan ve ölüm

sonra sonra sükûn sükûn havalar dolusu

kahrolası bir sağırlık delirtici bir sükût” (s. 136)

Şiirde kullanılan */doldurmuş gök kubbeyi bir rüzgâr uğultusu/siyah kartallar gibi uçaklar alçalıyor/* mısraları, doğrudan egemen erk Zeus- Zeus’un sembolünün kartal olduğu düşünüldüğünde- mitine gönderme yapar. Yine şiirde geçen */dağların arkasında devler mi kudurmuş/ söylemi*, epistemolojik anlam boyutunda, Yunan mitolojisindeki Gigant mitininin dönüşümünü imlemektedir.

Yunan mitolojisinde ve özellikle plastik sanatlarda Gigantlar;²⁷⁷ görülmemiş boyları ve güçleriyle tasvir edilir. Bedenleri yılan kuyruğundan ibaret olan bu azmanları şair, İkinci Dünya Savaşı’nın egemen erki bağlamında emperyal bir mitos üzerinden dönüştürür.

Eliadeci tarihsel zaman-mitik zaman diyalektiği üzerinden kurgulanan şiirde *Attilâ İlhan*, evrensel sevgili arketipini *Apolloncu* tanrısal ışıksallıkla imleyerek kurgulamak istediği hürriyet epistemesine mitikite katar. Sevgili, kozmik unsurların ışıltısıyla *Prometheusçu* direniş mitosunu üzerinden temellendirilir.

“hey sevgilim burda mekân tutmuşuz

savoie dağları bizimle şendir

gözlerde bulut yok yürek korkusuz

kahramanlık demi işte bu demdir

insanın vatanı cümle âlemdir

cümle âdemoğlu seninle kardeş

tutuştun mu bir yol kalbinde ateş

dövüşür tek kişi gibi durmadan

yükselsin diyerek semaya güneş,

ölelim yaşamak için marianne” (s. 139)

²⁷⁷ A. Erhat , a. g. e., s.116-117.

Serdettiğimiz pasajda geçen */yükselsin diyerek semaya güneş/ ölelim yaşamak için marianne/* mısraları, kutsal güneş mitine gönderme yapar. Dünya mitolojilerinde güneşin doğumu genellikle; kahramanın dirilişi, yeniden doğum gibi temler etrafında imgeleştirilir. Bu bağlamı kullanan şair, güneşin doğumunu tanrısal diriliş mitine bağlayarak şiirde yarattığı özgürlük epistemelerini kutsallaştırmış oluyor.

Alıntıladığımız mısralarda kullanılan */kahramanlık demi işte bu demdir/insanın vatani cümle âlemdir/cümle âdemoğlu seninle kardeş/* mısraları, *Campbellci* kahramanlık mitosu bağlamında dönüştürülen enternasyonal mitosa gönderme yapar. Şair, İkinci Dünya Savaşı'nın faşist algısına karşı savaşan kahramanları, enternasyonal mitosa bağlayarak evrensel kodların ontolojisini vurgular.

Attilâ İlhan şiirin sonunda; sevgili, hürriyet ve saadet arketiplerini üçüzlü bir yapıda iç içe sokarak vermek istediği nihai anlam yapısı olan kahramanlık mitosuna ulaşır.

“hey sevgilim hürriyete dua et

hürriyetsiz yaşayamaz memleket

hür yaşamak için gelmiştir insan

hürriyet eşitlik sulh ve saadet

ölelim yaşamak için marianne” (s. 140)

Dilyâr şiiri, *Marianne* şiirinde olduğu gibi, İkinci Dünya Savaşı'nın diktatörleştirdiği *Zeus* -Hitler, Musollini- erkine karşı, *Prometheusçu* özgürlük epistemelerini imleyen bir şiir olarak karşımıza çıkmaktadır. *Attilâ İlhan* şiirde çeşitli mitik epistemeler kullanarak bu bağlama ulaşmaya çalışır.

Şair, hürriyet mitosunu epistemik boyutta temellendirirken mitik sevgili arketipinden yararlanır. Sevgili, şairle birlikte hürriyet mücadelesine gönülden inanmış bir karakter olarak lanse edilir. Bir anlamda şairin animasıyla bütünleşmesini ihtiva eden sevgili arketipinin, *Jungcu* bir psikanalizm bağlamında dönüştürüldüğü de söylenebilir.

“sen ve ben dünyalı şair ve dünyalı balerin

neyleyim hürriyetliyiz hürriyete sevdalıyız” (s. 141)

Jungcu psikanalizm bağlamında sevgili arketipiyle ele alınan hürriyet mitosu, *Jung’un* kollektif bilinçaltı düşüncesinden hareketle evrensel kahramanlık mitosuna bağlanır. Şair İkinci Dünya Savaşı’nda egemen erke karşı savaşmış hürriyet kahramanlarını, *Campbellci* sonsuzluk mitosuyla imler.

“ağlamışım ağlamış dert bağlamışım

suya gitmiş anasının hurma gözlüsü” (s. 142)

“ne cengâver ne bahadır yiğitsiniz” (s. 142)

Alıntıladığımız mısralarda şair, */suya gitmiş anasının hurma gözlüsü/* söylemiyle, kahramanın sonsuzluğa uzanan yolculuğunu *Eliadeci* yeniden diriliş mitiyle temellendirir. *Attilâ İlhan* bu yeniden diriliş mitini, “su” metaforu altında kodlanan dirimsel ana bağlamında dönüştürür.

Mitolojilerde genellikle dişil unsur olarak görülen su miti, kozmogoni gerçekleşmeden önce de var olan ilksel saflığın en önemli simgesidir. Evrensel ana olarak da okunabilecek su mitosu, anne karnına ait ilksel bekâret imine, bir başka ifadeyle, *Kybele-Artemis* kültünün kodladığı tabiat ana mitosuna gönderme yapar.

*Otto Rank’in*²⁷⁸ kahramanlık mitosu perspektifinden baktığımızda, şiirde kullanılan */suya gitmiş anasının hurma gözlüsü/* mısrasında geçen “*suya gitmek*” söyleminin anne karnına geri dönüş mitosunu imlediği de kolaylıkla söylenebilir. Nitekim şair, İkinci Dünya Savaşı’nda hürriyet için ölen kahramanları *Campbellci* “sonsuz yolculuk” perspektifiyle algılamış, bunu da evrensel ananın timsali “su” mitine, bir başka ifadeyle, tabiat ananın karnına geri dönüş olarak *Otto Rankçi* bir çizgiye oturtmuştur.

Şiirde geçen */ne cengâver ne bahadır yiğitsiniz/* mısraları da doğrudan mitik kahraman figürüne gönderme yapar. Bilindiği gibi *Yunan-Roma* mitolojisinde *Herakles/Herkül*, Türk mitolojisinde *Oğuz Kağan* gibi olağanüstü özellikleriyle farklılaşmış birçok kahramanlık mitini rastlamaktayız. Mitleştirilmiş bu kahramanların

²⁷⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz., *Otto Rank, a. g. e.*

en önemli özellikleri; normal insanın yapamayacağı işlerin üstesinden kolaylıkla gelebilmeleri, sıradan insanda bulunmayan bir cesaret ve özgüvene sahip olmaları, fiziken ve zihnen üstün yaratılmış olmaları olarak özetlenebilir.

Aynı zamanda şair, İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği yabancılaşma mitosunu, *Prometheusçu* tutsaklık miti üzerinden de dönüştürür. *Attilâ İlhan* bunu yaparken insanlığın faşist vahşetin gölgesi altında yaşadığı trajediyi gözler önüne serer.

“*kayalarda kayalaşmış kalakalmışım*” (s. 143)

Şiirde kullanılan */kayalarda kayalaşmış kalakalmışım/* söyleminin arkasında birçok mitolojik argüman gizlidir. Öncelikle şair bu söylemin arka planında *Prometheusçu* tutsaklık epistemelerini imler. Şair bu anlam bağlamını, mitik temelden kopartarak tarihsel bağlama oturtmuştur. İkinci Dünya Savaşı'nın eksenine yerleştirilen *Prometheusçu* tutsaklık miti, savaşın etkileriyle kozmosa yabancılaşan insanlığı imleyerek ontik bir anlam tabanını bünyesinde barındırır.

Aynı zamanda şiirde insanlık merkeziyle kurgulanan */kayalaşmak/* metaforu, *Medusa* mitinin dönüşümünü de imler. Yunan mitolojisinde gözlerine bakan kişiyi taşıtıran bu efsanevi yaratık, *Attilâ İlhan* tarafından, İkinci Dünya Savaşı'nın “*tepkisizleştirdiği-duvarlaştırdığı*” otonom insan metaforuna aktarılır.

*Lili Marlen*²⁷⁹ şiiri, İkinci Dünya Savaşı esnasında ün kazanmış *Lili Marlen* şarkısı bağlamında *Prometheusçu* hürriyet ve diriliş mitosunu imler.

“*biz dünyalılar yemin içtik*

imanımız var

hürriyet için hürriyet aşkına

savulacak döne'm savulacak düşman” (s. 146)

“*duadır*

güneşbaht olasin civan oğlum

²⁷⁹ Lili Marlen şarkısı, Lili ve Marlen adlı iki kız arkadaşın hatırasını canlı tutmaya çalışan Alman askeri Hans Leip tarafından yazılmıştır. 1937'de Norbert Schultze tarafından bestelenen şarkı, İkinci Dünya Savaşı'nda Alman askerlerine moral kaynağı olmasının yanı sıra diğer ülkelerin askerleri tarafından da büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Şarkının hikâyesi, nöbetçi bir askerın sevgilisiyle buluşma ve ayrılma anı üzerine kuruludur.

hürriyet için dipçik tutan el dert görmesin” (s. 147)

Şiirde kullanılan */hürriyet için hürriyet aşkına/savulacak döne'm savulacak düşman/duadır/güneşbaht olsun civan oğlum/* mısraları *Prometheusçu* hürriyet mitine gönderme yapar. Şair İkinci Dünya Savaşı'nı anlatan diğer şiirlerinde olduğu gibi, hürriyet için savaştan insanları kahramanlık arketipi bağlamında *Prometheusçu* direniş imine kanalize eder.

Aynı zamanda */güneşbaht olsun civan oğlum/* söylemi, direkt *Freyacı* kahramanlık arketipi bağlamında dönüştürülmüş diriliş mitine atıf yapar. Şair mitik güneş unsurundan yola çıkarak kahramanın talihini tanrısal bir unsura bağlamıştır.

Diriliş mitosuyla imlenen *Lili Marlen* şiirinin arka planında, kuşkusuz *Lili Marlen* şarkısının içeriği, yani bir askerin sevgilisiyle buluşmasının ve ayrılmasının yarattığı trajik durum mevcuttur.

“akşam olur

mektuplar hasretlik söyler

zagrep radyosu'nda lili marlen türküsü

siperden siperde ateş tokuşturanlar

karanlıkta dem çeken ishak kuşu” (s. 146)

Şair bu bağlamda, İkinci Dünya Savaşı'nın kodladığı *Tartaros* mitini, sevgiliden ayrı geçirilen zamanların acısıyla karakterize etmiş, bu *“karakterizasyon”* andaki sıkıntılarının antitezini hürriyet mitiyle temellendirerek geleceğe yönelik mitik bir umut ortaya koymuştur.

Kutup Yıldızı Rivayet Eder şiiri, *Eliadeci* mitik zaman-tarihsel zaman zıtlığı bağlamında kurgulanmış bir şiirdir. Şair, kozmolojik unsurları mitik diyagrama monte ederek egemen erk *-Zeus-* ve tebaa- *Prometheus-* arasındaki diyalektik ilişkiyi imler. Tahakküm eden ve tabi olan arasındaki ilişki, İkinci Dünya Savaşı'nın karamsar atmosferini anlatmak için kurgulanır.

Şiirin girişinde şair tüm dikkatini denize çevirir. Denize yönelik kurgulanan düşünme formu, sık sık mitik öğelerle donatılır. Bunlardan en önemlisi, şüphesiz “*kutup yıldızı*” mitidir.

“sen hep öyle yukardasın kutup yıldızı

senin bildiklerini büyücüler bilmez” (s. 148)

Türk mitolojisinde kutup yıldızı yerle gök arasındaki bağlantıyı sağlayan köprü konumundadır. Evrenin merkezinde konumlandırılan kutup yıldızı, bir nevi axis mundi işlevi görür. Tanrı Ülgen’in Kutup yıldızı yardımıyla yerle gök arasındaki bağlantıyı sağladığı bilinir. Bu mitik epistemeyi dikkate alan şair, kozmolojik bir unsur olan kutup yıldızını tanrısal bir diyagrama kanalize eder. Şiirde geçen */senin bildiklerini büyücüler bilmez/* mısraları, doğrudan tanrılara ait olan “*mucize*” metaforuna gönderme yapar.

Mitik kutup yıldızı bağlamında tanrılaştırılan kozmos, İkinci Dünya Savaşı’nın karamsar imleriyle *Tartaros*-cehennem mitine bağlanır.

“çöl gecesinde kızgın dikenli bitkiler uyuyordu

çöl yıldızları takım takım

kuşlar gibi hurma dallarına konmuşlar

birtakım esrarlı kuşlar gibi çöl yıldızları uyumuşlar

çöl gecesinde zamanın uğultusu duyuluyordu” (s. 148)

“çöl gecesinde benek benek bakışları nöbetçilerin

uçak meydanlarında düzinelerce uçak

benzin depolarında benzin

tavşan uykusunda asker” (s. 149)

Şiirin girişinde denize yönelik yakalanan mitik düşünme ve mitik kutup yıldızı imi, İkinci Dünya Savaşı’nın işin içine girmesiyle tarihsel zamana angaje olur. Dikkatle incelendiğinde şiirde geçen */birtakım esrarlı kuşlar gibi çöl yıldızları uyumuşlar/*

mısralarının *Tartaros* karanlık imine kanalize olduğu anlaşılacaktır. Zira ilk bölümde *Apolloncu* tanrısal ışık imiyle mitleştirilen yıldız mefhumu, tarihsel zamana geçildiğinde, *Tartaros* miti bağlamında kurgulanmış yeraltına ait sönük imlerle işlenir.

“*Ana*” ait kurgulanan *Tartaros* miti bağlamında dönüştürülmüş İkinci Dünya Savaşı’nın karamsar imleri, *Prometheusçu* hürriyet miti ve aşk mitosuyla kutsal bir diyagrama bağlanır.

“uyuyan askerlerin kulaklarında rüyalı türküler

askerlerin ortasında lili marlen dolaşiyor

hiç umulmayan aydınlık ve uzak bir haber gibi

öylesine mahzun öylesine çıplak

lili marlen askerlerin kızı

-her gece fenerlerimizin altında

kışlalardan uzakta yağmurlu gecelerde

biz seni bekleriz askerlerin kızı

bütün bu deli dünyayı unutmak için

seninle lili marlen

lili marlen-“ (s. 150)

Tarihsel zamanın sıkıntıları, *Lili Marlenci* sevgili arketipi, bir başka ifadeyle evrensel ana bağlamında mitik bir zamansallığa yönlendirilir. Şiirde geçen */bütün bu deli dünyayı unutmak için/* mısraları, bu paralelde kodlanmıştır. Şair anın sıkıntılarını, hayali sevgili arketipi *Lili Marlen* mitosu üzerinden ütöpik bir zamansallığa yönlendirir. *Lili Marlen*’e yönelik şiirde kurgulanan */hiç umulmayan aydınlık ve uzak bir haber gibi/* mısraları, *Apolloncu* ışıksallık miti bağlamında sevgiliyi kutsallaştırmak için kullanılmıştır.

Anın sıkıntılarını mitik zamanlara yönlendiren sevgili arketipi, *-Lili Marlen-* *Prometheusçu* hürriyet mitosuyla sentezlenerek kutsal diriliş-direnış imine gönderme yapar.

“ufuklarda sevgilim sulh ve hürriyet belirmiş

çok geçmeden dağların velvelesi başlar

lili marlen'in sevinç çığlıkları

kışlalardan uzakta

yağmurlu gecelerde” (s. 153)

3.2. Sisler Bulvarı

*Attilâ İlhan'ın Sisler Bulvarı*²⁸⁰ adıyla yayımlanan ikinci şiir kitabı, şairin *Plekhanovcu* estetikle temellendirdiği bireysel diyalektik ve toplumsal diyalektik yöntemlerinin bir sentezi komünüdür. *Plekhanovcu* estetik merkeziyle oluşturulan *Sisler Bulvarı* kitabındaki şiirlerde *Attilâ İlhan*, toplumsal konjonktürü estetize ederek mitik bir episteme ortaya koyar.

Kitabın başlangıç şiiri olan *Şâhâne Serseri*, *Jungcu* perspektife dönüştürülmüş bir yol arketipi üzerinden kurgulanmıştır. Şair, yola dair kurduğu imgelem yapısıyla mitik düşünme formuna ulaşır.

“yolumdan çekil yavrum

bağlasalar duramam

demir âsâ demir çarık dedim

neyleyim!

yolculuk dedim” (s. 9)

Bachelard'ın yol arketipi üzerinden kurguladığı yola dair mitik düşünme formu, şiirde çeşitli mitik izleklerin imlenmesiyle oluşturulur. Yukarıdaki mısralarda ifadesini bulan */yolumdan çekil yavrum/ yolculuk dedim/ demir âsa demir çarık dedim/* söylemleri, yolculuk arketipine dair tasarlanan mitik evren tasarımına gönderme yapar. *Campbellci* kahramanlık mitosuna bağlamında kahramanı “yol arketipi” ile imleyen şair, */demir âsa demir çarık/* ifadesiyle çıkılacak yolun tanrısallığına gönderme yapar.

²⁸⁰ Attilâ İlhan, *Sisler Bulvarı*, İstanbul 2015, 171 s. (İncelemede bu baskı esas alınmıştır.)

Türk masallarında ve hikâyelerinde temel motif konumunda bulunan */demir âsa demir çarık/*; yola çıkacak kahramnın, bütün tehlikeleri göze alarak başına gelecek bütün felaketlerle mücadele etme kahramanlığına vurgu yapar. Bu mitik bağlamdan etkilenen *Attilâ İlhan*, şiirin başında yarattığı *Campbellci* kahramanlık mitosuyla kahramanın sonsuzluğa doğru yapacağı yol metaforunu imler.

Campbellci kahramanlık mitosu bağlamında, sonsuzluğa doğru uzanan “yol arketipine” yerleştirilen mitik düşlem formu, Türk mitolojisinin bazı temel motiflerine gönderme yapar. Bunlardan en önemlisi, *Frye’in*²⁸¹ aidiyet miti olarak lanse ettiği, bozkır mitine yönelik olan kültürel ifadedir.

“ ağaçlara tünedi yine akşam kargalarla bir

rüzgâr kendini yerden yere vuruyor

kırık dökük yıldızlar belirdi uzaktan

telsiz mevcerleri ardım sıra koşturuyor

anamdan yolcu doğmuşum

yedi dağın yolları kalbimden geçer

salkım salkım mısralar gelir içimden

dudaklarımda yağmur damlaları

alır beni yollar beni alır gider” (s. 9)

Şiirde kullanılan */anamdan yolcu doğmuşum/* söylemi, *Fryeci* aidiyet miti perspektifiyle oluşturulmuştur. Şair, Türk mitolojisini temel alarak kurguladığı

²⁸¹ “Aidiyet miti, sözcükler bunu yapmaya yardımcı olabildiği sürece toplumu birarada tutmak için vardır. Onun nezdinde, hakikat ve gerçekliğin muhakeme ve kanıtla doğrudan ilişkisi yoktur; bunlar toplumsal yapılarıdır. Aidiyet için hakiki olan, toplumun otoriteye bir yanıt olarak ne yaptığı ve neye inandığıdır ve bir inanç ne denli söze dökülebilirse ancak o kadar aidiyet mitine katılma arzusunun beyan edilmesidir. Bu nedenle aidiyetin dili de, inancın diline dönüşmeye çalışır.” Dolayısıyla aidiyet miti, kendi törenlerine sahip belli bir toplumun sürdürdüğü yaşamla ilişkilidir, öte yandan fazlasıyla gelenekseldir. Frye’a göre bu mit, evrimsel bir yol izler, ilk başta sözeldir, daha sonra karmaşıklaşarak kendi içinde kültürel, edebi, politik, hukuki dallarını oluşturur. (Northrop Frye, *a. g. e.*, s. 19)

“göçebe” imajını, */anamdan yolcu doğmuşum/* ifadeleriyle dönüştürerek göçebe/bozkır²⁸² kültürüne kanalize eder.

Bozkır kültürüne gönderme yaparak Türk mitolojisinin ontolojisine temas eden şiir, kahramanlık arketipi bağlamında kurgulanan “yol” arketipini *Eliadeci* merkezi simgecilikle karakterize ederek ilerler.

“yedi dağın yolları kalbimden geçer

salkım salkım mısralar gelir içimden” (s. 9)

Dünya’da yer alan her kıtanın en yüksek dağının oluşturduğu Yedi Dağlar, şiirde mitik bir dönüşüme tabi tutulur. Şair, Türk mitolojisinde evrenin merkezinde yer alan kutsal dağ imi */Ötüken/* bağlamında, kahramanı evrenin merkezine doğru yola çıkartır. *Eliadeci* perspektifte merkezi simgecilik olarak bilinen bu tasavvur, şiirde evrenin merkezine doğru yola çıkan kahraman bağlamında kozmogonik bir tekerrüre tabi tutulur. Şair kahramanı, Türk mitolojik tasavvurunun merkezinde yer alan *kutsal dağ /Ötüken* imi bağlamında dönüştürerek kozmik çevrimin tekerrürüne gönderme yapmaktadır.

Kozmogoninin tekerrürünü, kutsal dağ miti bağlamında evrenin merkezine yapılan yolculukla imleyen şair, bu anlam epistemelerini güçlendirmek için *Campbellci* “sonsuzluk” imine gönderme yapar.

“anamdan yolcu doğmuşum

nehirlerle birlikte denizlere kavuştum

akşam dedim

şu koca dünya dedim

ağlasam dedim

yola bir düşüldü mü ömür boyunca gidilir

²⁸² Türk mitolojisinin temel tasavvurlarından birisi olan göçebe/bozkır kültürü-miti, Türk kahramanlığının kabına sığmazlığını imler. Bir diğer ifadeyle, göçebe/bozkır kültürü-miti, Türk mitolojisinin temel evren tasavvuru olan Türk cihân hakimiyeti tefekkürünü vurgular. Oğuz Kağan destanında, kahraman Oğuz bağlamında kurgulanan evrene hâkim olma temayülü, Oğuz’u tanrısal bağlamda kurgulanmış hâkimiyet yoluna çıkartarak kahramanı tanrılaşdırır.

ekmeğin ve şarabın peşinden

turnaların peşinden” (s. 10)

Şiirde ifadesini bulan /*anamdan yolcu doğmuşum/ nehirlerle birlikte denizlere kavuştum/* mısraları ilksel su mitini kullanarak kahramanın anne karnına geri dönüş mitosuna gönderme yapar. *Otto Rankçı* perspektifte algılanabilecek bu yargı, kahramanı evrensel anasının-suyun- karnına geri döndürerek ilksel kozmogoniye tekrarlamaktadır.

Yol arketipi bağlamında yakalanan anne karnına-mitik zamanlara-dönüş formu, çeşitli mitik izleklerden hareketle kurgulanmaya devam edilir. Şiirde geçen /*ekmeğin ve şarabın peşinden/ turnaların peşinden/* mısraları, kahramanın çıkacağı yol arketipinin amaçsal dönüşümlerini gözler önüne serer.

Attilâ İlhan yol arketipini, evrensel anaya dönüş bağlamında ölümsüzlük motifiyle imlerken Hristiyan mitolojisindeki *İsa* mitosuna da göndermede bulunur. Hristiyan mitolojisi sembolizminde ekmeğin *İsa'nın* bedeni, şarabında ruhu olduğu düşünüldüğünde, şairin ekmeğin ve şarap imiyle, ruh beden bütünleşmesini, bir başka ifadeyle bedenin ölümünden sonra tamamlayıcı unsur ruhu-tanrısallığı- imlediği söylenebilir.

Yine şiirde geçen /*turnaların peşinden/* gitmek söylemi, tanrısal bir unsura göndermede bulunur. Şair, yolculuk arketipiyle mitik diyagrama bağladığı kahramanın yol iminin içine “*Altın Çağ*” mitosunu oturtur. Sembol dilinde Turna'nın bolluğu sembolize ettiği düşünüldüğünde, kahramanın ternalara yönelik kurguladığı düşlem formunun, evrensel bolluğu simgeleyen “*Altın Çağ*” mitosuna gönderme yaptığı kolaylıkla söylenebilir.²⁸³

Başka Adam şiiri, *Bachelardcı* yol düşlemi üzerinden temellenerek *Campbellcı* kahramanlık mitosunu, mitik aşk temiyiyle imleyen bir şiir konumunda görülür. Şiirde *Paris'e* yönelik kurgulanan düşlem formu çeşitli mitik izleklerden hareketle yakalanır.

Attilâ İlhan, *Bachelardcı* yol arketipi bağlamında kurguladığı *Paris* şehrinin merkezine anima figürünü yerleştirir.

²⁸³ Kathryn Wilkinson, *Semboller Ve İşaretler* kitabında, turna kuşunun bolluğu ve bereketi sembolize ettiğini söylemektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz., Kathryn Wilkinson, *Semboller Ve İşaretler*, İstanbul 2011, s. 59.

“bir hızlı bulutlar

kırmızı kuşlarla süslenmiş yül eldivenlerin

gökyüzü kaldırımlar sen ve paris şehri

sen ve paris şehri sevgilim

yol-cu-luk-lar” (s. 13)

Şiirde ifade edilen */sen ve paris şehri sevgilim/yol-cu-luk-lar/* mısraları, *Campbellci* kahramanlık mitosunun dönüşümüne gönderme yapar. *Campbell'in* mitik çözümlemesinde yer alan animanın kahramanı macareya çağırma epizodu, şiirde Paris şehrine yönelik kurgulanan yol düşü üzerinden temellendirir.

Sevgili bağlamında mitikleştirilen *Paris* şehri, aynı zamanda *Bachelardien* mekân çözümlemesi açısından da kayda değerdir. *Bachelard'in* kapalı mekânlar olarak değerlendirdiği, kahramanı düşlem formunun içerisine sokan mekân yapısı şiirde, *Paris* yol arketipi bağlamında dönüştürülerek mitik bir çağrısallık atmosferiyle kurgulanmıştır.

Bir, Üç Ve Beş adlı şiirde, sevgili arketipine yönelik tanrısal imler, aşk temi etrafında kurgulanır. *Attilâ İlhan* “kadın” arketipini çeşitli tanrısal öğelerle imleyerek mitik anlam epistemelerinden faydalanır.

“sen ki üşümüştün gökte o yalnız bulutsun

kıskanmadığın cömert bir maviliğin ortasında o

bildiğin yalnızlığın ellerinden tutmuşsun” (s. 16)

Alıntıladığımız pasajlarda geçen */sen ki üşümüştün gökte o yalnız bulutsun/bildiğin yalnızlığın ellerinden tutmuşsun/* mısraları, kadın arketipine yönelik kullanılan imlerin doğrudan tanrısal bir erke dayandığını gözler önüne serer.

Şair, kadın-sevgili arketipinin yüceliğine yönelik kodladığı tanrısal imleri, Türk mitolojisinde kemik konumda bulunan *Ülgen* mitosunu üzerinden temellendirir. Şiirde geçen */kıskanmadığın cömert bir maviliğin ortasında o/* mısrası, *Ülgen* mitosunun, evrensel *ana tanrıça* kültü bağlamında dönüştürüldüğünün en önemli göstergesidir. *Altay* Kozmogonilerinde masmavi denizin ortasından çıkarak göğe yükselen *Ülgen*,

evrenin yaradılışını sağlayarak tikel bir güce kavuşur. Bu bağlamı imleyen şair, sevgili-kadın imine yönelik kodladığı mitik yapıyı, ilksel ana tanrıça kültü üzerinden vurgular.

Evrensel ana tanrıça kültüne yönelik kodlanan sevgili arketipi, tanrı *Ülgen* mitosu üzerinden temellendirilerek zamanı da mitleştirir. *Eliadeci* perspektifte kodlanan tarihsel zaman, sirküle edilerek mitik bir kronolojiye bağlanır.

“ denizler kızılca kıyamet akıp geçiyor

zamana karşı geliyorsun

bir üç ve beş leylekler artık gitti

şimdi seni karanlıkta bir liman çekiyor

unutulduğun unutulmadığın bilinmediğin bir liman

bir üç ve beş derken şişede rom bitti

sen yaşamaya başladığın zaman” (s. 16)

Şiirde geçen */denizler kızılca kıyamet akıp geçiyor/zamana karşı geliyorsun/* mısraları sevgili bağlamında imlenmiş mitik bir zamana gönderme yapar. *Attilâ İlhan* şiirde, tarihsel zamanın kronolojik algısını, sevgilinin mitikitesiyle parelize eder.

Eski Deniz Halkı adlı şiir, şairin denize yönelik kurguladığı evren tasavvurunu, çeşitli mitik dönüşümler bağlamında anlattığı bir manzume özelliği gösterir.

Şiirde kullanılan asli mitik tabaka, kozmogonik dönüşümden önceki evrensel su kültü, bir başka ifadeyle Dünya’yı çepeçevre saran *Okeanos’tur*.²⁸⁴ Şair ilkselliği sembolize eden mitik su kültüne, kozmolojik deniz tasviriyile ulaşır.

“oralarda garip bir çakıl söyler

deniz çobanları etmiş sürülerini açıklara sürmüştür

midyelerin gözbebeğinde orospu maviler

²⁸⁴ Yunan erken ilk çağının dünya görüşüne göre, yeryüzü yuvarlak ve yassı bir diske benzer, Okeanos bu diski çepeçevre sarar. Okeanos aslında bir deniz gibi değil, evrensel bir ırmak ve ırmakların babası olarak tasarlanır. Derin anaforlu, burgaçlı diye nitelenmesi akan bir su olduğundandır. İnsan dünyanın ucuna doğru hangi yönden giderse gitsin Okeanos’a batar, ertesi sabah gene Okeanos sularından doğup yükselir. Ayrıntılı bilgi için bkz., A. Erhat, *a. g. e.*, s. 227.

bağımsız batılarda yeşil zaman kalyonları

unutulmaz yeşil ve görünmüştür

kanrevan içinde

yalab yalab

eski deniz halkını duyarsın

dinlesen” (s. 18)

Alıntıladığımız bölümde kullanılan /deniz çobanları etmiş sürülerini açıklara sürmüştür/midyelerin gözbebeğinde orospu maviler/ mısraları, Yunan mitolojisinde deniz ihtiyarı olarak bilinen *Proteus*²⁸⁵ mitini imler.

Şair denize yönelik kurguladığı yeşilin ve mavinin tanrısallığına yönelik kutsal imleri, deniz ihtiyarı *Proteus* üzerinden tanrısalsal bir mitosa aktarmıştır.

Proteus imi üzerinden tanrısalsal bir mitosa dönüştürülen kutsal deniz miti, *Poseidon* mitosuna da vurgu yapar.

“dinlesen

sanki liman meyhanelerinde

“kıvırcık deniz halkını

ispanyolca şakrılar italyanca şarap

ve allahmış gibi küfürler yaratırsın

20’nci meridyen derecesine kadar 15’inci meridyen derecesinden

beynelminel küfürler yaratırsın” (s. 18)

Alıntılanan mısralarda kurgulanan deniz düşleminin yarattığı tanrısalsal boyut, /ve allahmış gibi küfürler yaratırsın/beynelminel küfürler yaratırsın/ mısralarında imlenir. Şair, deniz düşleminin yarattığı mitik formu, denizin coşkunluğu bağlamında

²⁸⁵ Deniz ihtiyarı *Proteus*, *Odyseia*’da uzun boylu anlatıldığı gibi, Mısır’da Nil ırmağının ağzındaki *Pharos* adasına yerleşmiş bir tanrıdır. Görevi *Poseidon*’un fok balıklarına ve öbür deniz yaratıklarına bekçilik etmektir. Ayrıntılı bilgi için bkz., A. Erhat, *a. g. e.*, s. 257.

*Poseidoncu*²⁸⁶ bir ime aktarmış, aktarılan bu im tanrısal *gazap/coşkunkluk* diyalektiği bağlamında ext bir düşlem haline kanalize olmuştur.

Poseidoncu tanrısal *gazap* diyagramına monte edilen şiirde, yaratılmak istenen anlam yapısı, *Eliadeci* kozmogonik tekerrürdür. Şair küfürü tanrısal diyagrama bağlayarak antiteze-küfüre-ters anlam yüklemiştir. Dikkatle incelendiğinde tanrısal küfrün ve karanlığın yarattığı olumsuz anlamın, antiteziyle, yani aydınlık tanrısal anlamla yüklü olduğu görülecektir. Nitekim şair, şiirin devamında bunu metaforik olarak vurgular.

“bizzat

ve mizana direğinden

sen küfürlerin allahı çağültularını bilmediklerimin

sen kayıp hazinelerin allahı

arkana bakmayacak rüzgâra tükürmeyeceksin

siyah yelkenler çekilmedikçe amiralin kalem direklerine

namuslu esintiler kıvılcımlandırmayacak

korsan gözlerini

yağmur çiğnemeye alışmadıkça

tütün çiğnemeye” (s. 19)

Serdedilen mısralarda kurgulanan */siyah yelkenler çekilmedikçe amiralin kalem direklerine/namuslu esintiler kıvılcımlandırmayacak/korsan gözlerini/* söylemleri, karanlık imlerle gizlenmiş bir tanrısal kodlar. Şair, hayali olarak kurgulanan kişinin korsan gözlerini namuslu esintilerin kıvılcımlandırmasını, karanlık bir atmosfere bağlayarak yeniden doğmak için ölmek epistemelerini imler.

²⁸⁶ Yunan mitolojisinde deniz tanrısı olarak bilinen Poseidon, kızdığı zaman hırçın dalgalar çıkartarak düşmanlarının üzerine bu dalgaları gönderir. Şair de bu mitik epistemeyi dönüştürmüş, bunu tanrısal küfür diyagramına monte etmiş, bunu yaparken de denizin ihtişamını antiteziyle imlemiştir.

Eliadeci kozmik tekerrürü kodlayan şiirde, vurgulanan yeniden yaratım atmosferi, deniz mitosuyla beraber ilksel yaratım anına gönderme yapar. Şair, Akdeniz üzerinden kurguladığı ilksel döllenmiş motiflerle, evrensel doğurganlık temasını imler.

“akdeniz’i unutmadım

alevlere girdim ben iştahla ağladım

yaratmanın

yaratılmanın hazzı titredi gökyüzünde

ve dualar büyük yelkenler gibi açılırdı

sonra bakardın üç hilâl birden vardı” (s. 19)

Şiirde kurgulanan */alevlere girdim ben iştahla ağladım /yaratmanın /yaratılmanın hazzı titredi gökyüzünde /* mısraları, evrensel su anasına yönelik kodlanan ilksel yaratım atmosferini imler.

Şair deniz imini ilksel yaratım mitiyle kurgularken kutsal “ateş” mefhumundan yararlanır. Şiirde geçen */alevlere girdim ben iştahla ağladım/* mısraları, *Bachelard* fenomenolojisi açısından cinselleştirilmiş ateş temine gönderme yapar. *Bachelard Ateşin Tinçözümlemesi* adlı kitabında su ve ateş mitine yönelik ortaya koyduğu fenomenolojik çözümlemeinin merkezine, keskinleştirilmiş su metaforunu koyar. Filozof’a göre ılık su rahatlatırken soğuk su yakıcı bir özelliğe sahiptir. Bu bağlamdan hareket eden filozof, kutsal ateş imini cinselleştirmiş, cinsel ilişki esnasında yaşanan sürtünme hareketlerini, ateşin ilk bulunduğu dönemlerdeki sürtünme metaforuyla dönüştürmüştür.²⁸⁷

İlksel yaratım bağlamında kodlanan tanrısal su miti, şiirin devamında kahramanlık mitosuna bağlamında dönüştürülür.

“çevirip gemi kervanlarını

lâ-ilâhe-il-allah

çevirip yakardı

²⁸⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz., G. Bachelard, *a. g. e.*, s. 60-61-62-63-64-65-66-67-68-69-70-71-72

amma şehrayinler derdin unutulmayacak
yıldızlar burç burç ve deniz fenerleri berzah berzah
sonra tutar annibal'la birlikte roma'ya giderdin
fenikeliler alfabe taşırlardı cam taşırlardı daha
eskilerden” (s. 20)

Yukarıdaki mısralarda söylemsel zemin oluşturan /çevirip gemi kervanlarını/lâ ilâhe-il-allah mısraları,/ Türk kahramanlık mitosuna yapılmış bir göndermeden ibarettir. Şair, *Oğuz Kağan* kahramanlık mitosunu, *Barbaros Hayrettin Paşa* üzerinden kurgulayarak Türk kahramanlık mitosuna işlerlilik kazandırır.

“sen eski deniz mezarlığı korsanların ve levantenlerin
sen hayreddin şarkılarının mezarlığı
muktedir dalgalarınla sen büyük okyanus'sun
plankton canlılarının yıldızca kalabalığı
vatosların deniz nilüferlerinin” (s. 21)

Tatyos'un Kahrı adlı şiire geldiğimizde *Attilâ İlhan* mitosun kullanımını *Apolloncu* tanrısal imden *Tartarosçu* karanlık ime aktarır. Şair, vapurda tanıştığı Ermeni kahraman *Tatyos'u*, *Campbellci* kahramanlık mitosuyla dönüştürerek kahramanın yaşadığı sıkıntıları imler.

“son yolcunun adı attilâ ilhan'dı
miyoptu kısa boylu bir adamdı
dostu yoktu yalnızlığı vardı
yazı makinasiyla binmişti
bizimle konuşmaktan çekinmişti
gözlerini göresenin korkardınız
polis'ten kaçıyordu derdiniz

bir cinayet işlemiştirdin

halbuki kendinden kaçıyordu” (s. 26)

Şair, kahramanlık arketipinin merkezine oturttuğu *Tatyos*'u varoluşsal bir diyagramla analiz eder. Şiirde geçen */halbuki kendinden kaçıyordu/* mısraları, doğrudan ontolojik bir mitosa gönderme yapmaktadır. Şair şiirde kullandığı ontolojik anlam tabanını, insanın kendinden uzaklaşması bağlamında kurgulamış, bunu da */kendinden kaçıyordu/* söylemiyle imlemiştir.

Şiirde kodlanan varoluşsal imlerin arkasında, kuşkusuz *Martin Heidegger*, *Soren Kierkegaard*, *Albert Camus*, *Jean Paul Sartre* gibi filozofların ısrarla vurguladığı kökensel epistemeler mevcuttur. İsmi zikr ettiğimiz bu filozoflar, modernleşen dünyanın yarattığı mekanizmin, insanda ciddi bir yabancılaşma duygusuna neden olduğunu, bu duygunun da intihara zemin oluşturduğunu söyleyerek ortak bir konsensüste buluşurlar. İfade ettiğimiz bağlamda değerlendirildiğinde */halbuki kendinden kaçıyordu/* mısralarının, intihardan kaçan bireyin trajedisini de imlediği dolaylı olarak söylenebilir.

Şiirde kurgulanan varoluşsal trajedinin arkasında, dönemin siyasal konjonktürünün de önemli bir payı vardır. Şair bunu, mitik kahraman *Tatyos*'a yapılan işkenceler bağlamında, *Tartaros*-cehennem mitiyle kodlar.

“tatyos'u iki polis getirdiler

marsilya'daydık kıştı kıyametti

rıhtıma kelepçeli getirdiler

mistral zehir kusuyordu

deniz bildiğiniz felâketti

bölük pörçük akşam oluyordu

tatyos'u göz hapsine koydular

katiyen cıgara içiyordu” (s. 26)

“ ‘dövülmüş süt gibi yorgunum

geceleyin kapımı çalsalar

öyle telâş telâş uyanıyorum
iflâhımı kesti fransızlar
taşların üstünde yattım
karımla konuşturmadılar
üç günde bütün ihtiyarladım
üç gün dua ettim küfrettim
beni sürecekerdi biliyorum’’ (s. 27)

Tartaros miti bağlamında dönüştürülen *Tatyos'un* yaşadığı trajedi, şair tarafından *Prometheusçu* direniş mitine aktarılarak geleceğe yönelik inşa edilmek istenen sosyalist mitos imlenir.

“tatyos mutlaka mesut olmalıydı
ömründe bir dakika olmalıydı
bunun çaresine bakmalıydık
yoksa yüzümüz olmazdı
doğru dürüst ölemezdik
ölüler bizi ayıplardı’’ (s. 29)

Alıntıladığımız manzumede kullanılan */bunun çaresine bakmalıydık /yoksa yüzümüz olmazdı/ tatyos mutlaka mesut olmalıydı/* mısraları, atıya yönelik tasavvur edilen sosyalist mitosun imlenmiş dönüşümleridir. Şair, anda sıkıntılar çeken *Tatyos'un* tarihselliğini, geleceğe yönelik tasarlanan enternasyonal imlerle mitleştiriyor.

Cinayet Saati adlı şiir, *Tartarosçu* motiflerle imlenmiş bir cinayet trajedisini anlatır. Şair tarihsel zamanın sıkıntılarını, *Prometheusçu* direniş imini ters-yüz ederek ontolojik bir katmana angaje eder.

“haliç'te bir vapuru vurdular dört kişi
demirlemişti eli kolu bağlıydı ağlıyordu

*dört bıçak çekip vurdular dört kişi
yemyeşil bir ay gökte dağılıyordu” (s. 30)*

Şiirde metaforik olarak kodlanan “vapur” mefhumunun, “insanlığı” imlediği oldukça açıktır. Şair vapura yönelik kurguladığı insanlık epistemelerini, dönemin ontolojik trajedisini göstermek için kullanır.

*“demirlemişti eli kolu bağlıydı ağlıyordu
on üç damla gözyaşını saydım
allahına kitabına sövüp saydım
şafak nabız gibi atıyordu
sarhoştum kasımpaşa’daydım
hiçbiriniz orada yoktunuz” (s. 30)*

Aktardığımız mısralarda mevcut olan /*demirlemişti eli kolu bağlıydı ağlıyordu*/ mısraları doğrudan *Prometheusçu* ontolojik mitosa gönderme yapar. Şair, yirminci yüzyıl insanının yaşadığı trajik varoluşu, eli kolu bağlı bir vapur üzerinden imleyerek *Prometheus’un* zincirle kayaya bağlanma mitosunu dönüştürür.

Başka Yerde Olmak şiiri, *Bachelardcı* yol düşlemini *Campbellcı* kahramanlık mitosuyla karakterize ederek kahramanın çıktığı yolculuğu imler. Şiirde kahramanlık arketipi bağlamında dönüştürülmüş karakter, İzmir’den yola çıkarak sırasıyla *Napoli*, *İstanbul* ve *Paris* şehirlerine seyahat eder. Şair kahramanın seyahatine yönelik kurguladığı sonsuzluk düşlemini *Tartarosçu* imlerle trajikleştirir.

*“on iki sıfır beş’te izmir’de bir yıldız kaydı
imbat durmuştu kan ter içindeydim
akdeniz’in elindeydim söz temsili” (s 32)*

*“on iki on beş’te istanbul’a dağılmıştım
hilâl gibi bir kızcağz beşiktaş’ta*

rüyasını dokuyordu ondan bıkmıştım” (s. 32)

Attilâ İlhan, kahramanı, nihai hedefi olan *Paris*’e ulaştırana kadar, kahramanın seyahat ettiği bütün şehirleri “*Pompei*” mitosunu üzerinden dönüştürür. *Campbellci* perspektifte kahramanın hedefine ulaşması için mücadele etmek zorunda olduğu engellere gönderme yapan bu im, şiirde *İstanbul* ve *Napoli* şehirlerinin *Tartaros*laştırılmasına neden oluyor.

“deniz büyük büyük içini çekiyordu

on iki on beş’te bir kadeh cin parlatmıştım

kadehimi kırmıştım elim ayağım telâşta

vezüv içime çökmüştü şaşırmıştım” (s. 32)

Şiirde geçen */vezüv içime çökmüştü şaşırmıştım/* mısralarında kullanılan *Vezüv* imi, doğrudan *Pompei* mitosuna göndermede bulunur. *Napoli* kenti yakınlarında bulunan *Vezüv* yanardağı iminin şiirde kullanımı, kahramanın içiresinde bulunduğu karamsarlığı göstermek için *Pompei* mitosunu üzerinden dönüşüme uğratılır.

Attilâ İlhan, *İstanbul* ve *Paris*’e yönelik yakaladığı *Tartaros* imlerini, nihai mitik mekân hedefi olan *Paris*’in kutsallığını vurgulamak için kullanır.

“on iki otuz beş’te napoli garı’nda ben

utanmasam bilet parası dilenecektim

paris diye ölecektim uzaktan” (s. 33)

“on iki elli beş’te içimde isyan çıktı

paris çıldırmişti ben çıldırmıştım

artık öteki ömrümü yaşayacaktım” (s. 34)

Şiirde kurgulanan */paris çıldırmişti ben çıldırmıştım/artık öteki ömrümü yaşayacaktım/* mısraları, *Paris*’in mitik bir mekân olarak algılandığının en güzel örnekleridir. Şair, */öteki ömrümü yaşayacaktım/* söylemini kullanarak kahramanın sonsuz yolculuğunu imliyor. Nitekim şiirin başında *İstanbul-Napoli* arasında başlayan

engellerle dolu *Tartaros* imleri, şiirin sonuna gelindiğinde,-nihai hedef olan mitik *Paris* şehrine varıldığında- bir anda öteki ömür metaforuyla sonsuzluğa yelken açıyor.

Mırç adlı şiir, mitik mekân *Paris* şehri arketipi bağlamında, şairin yakın dostu *Mırç*'a yönelik kurguladığı imajlar bütününe ihtiva eder. *Attilâ İlhan Paris'e* yönelik geçmişte kalan o mitik zamanları, *Mırç* arketipi bağlamında ilksellik imleriyle donatır.

“sesiniz yillanmış bir mahkûm gönlünce sıcak

bir çocuk namusunca temizdi

parmaklarınızla oynardınız” (s. 39)

“biz size mırç derdik

parmaklarınızla oynardınız

suyu çırılçıplak içerdiniz” (s. 39)

Şiirde *Mırç*'a yönelik kodlanan /*bir çocuk namusunca temizdi/parmaklarınızla oynardınız/suyu çırılçıplak içerdiniz/* mısralarının arkasında yatan mitik episteme, doğrudan köken mitosuna gönderme yapar. *Eliadeci* konjoktürde, kozmogoninin tekerrürü olarak okunabilecek bu yargıyı şair, kahraman *Mırç* üzerinden kurgulayarak, evren tasavvurunun ilksel haline, ana tanrıça kültürünün mitik ilkselliğine gönderme yapar.

Yine *Bachelard* fenomenolojisi açısından değerlendirdiğimizde, *Mırç*'a yönelik tasarlanan ilksel çocuksuluk imlerinin, *Bachelard*'ın mitik düşünme formunun kökensel dönüşümlerine gönderme yaptığı oldukça açıktır. Filozof bu durumu, *Düşlemenin Poetikası* adlı kitabından aktaracağımız müthiş bir pasajla açıklar.

“Çocukluğu düşlerken, düşlemenin, bize dünyayı açan düşlemenin barınağına geri döneriz. Bizi, yalnızlık dünyasının ilk sakini kılan düşlemedir. Dünyaya, yapayalnız bir çocuğun hayallere yerleşmesi gibi yerleştiğimizde, daha da iyi yerleşiriz. Çocuğun düşlerinde hayal her şeyden önce gelir. Deneyimler ise bir sonraki sırada yer alır. Tüm

gelişme düşlerinin rüzgarına ters düşerler. Çocuk büyük görür, çocuk güzel görür. Çocukluğa doğru dalınan düşleme, ilk hayallerin güzelliğine kavuşturur bizi."²⁸⁸

Bachelard'dan alıntıladığımız ifadeler dikkatle incelendiğinde, şairin şiirde kurguladığı ilksellik imlerinin, mitik bir düş formu bağlamında ilksel yaratım anına gönderme yaptığı rahatlıkla söylenebilir.

Kaptan adlı şiir grubu, toplam beş bölümden oluşmaktadır. Şair, beş bölümlük bu uzun şiirde, *Jungcu* anima arketipini merkeze alarak aşk temini *Apolloncu-Tartarosçu* imler vasıtasıyla diyalektik bir düzleme taşır.

Şiirin girişinde hayali sevgili arketipine yönelik bir kurguyla karşı karşıyayız. Şair hatrına getirdiği sevgiliyi, *Apolloncu* imlerle kurgulayarak mitik bir bakış açısı yakalar.

"eflatun gözlerin olduğunu bilmiyordum

geceyarısını yaşamaktan yorgunum

ayazın avucunda unutmuştun ellerini

önünden geçtiğim halde beni tanımadın

ben değiştim biliyorum hem sakal bıraktım

şiiirlerim külrengi kumrular gibi uçuyorlar

bakır çalıği göklere katıyyen tahammülüm yok" (s. 40)

Attilâ İlhan, /ben değiştim biliyorum hem sakal bıraktım/şiiirlerim külrengi kumrular gibi uçuyorlar/bakır çalıği göklere katıyyen tahammülüm yok/ mısralarıyla, sevgiliden uzak olmanın getirdiği tarihsel zamanın sıkıntılarına gönderme yapar. *Eliadeci* tarihsel zaman-mitik zaman diyalektiğinin vurgulandığı yukarıdaki mısralarda mitik zaman, sevgiliyle geçirilen geçmişe ait güzel günleri imler.

Şiirde kurgulanan kahraman, "anın" sıkıntılarından kurtularak geçmişe ait o büyülü zamanlara tekrar dönmek istemektedir. Şairin söylemsel olarak ifade ettiği */bakır çalıği göklere katıyyen tahammülüm yok/* mısraları, kahramanın tarihsel zamanda

²⁸⁸ Gaston Bachelard, *Düşlemenin Poetikası*, İst., 2012, s. 109.

çektığı sıkıntılara artık katlanamadığını, “*bakır çalığı gök*” metaforu üzerinden mitleştirir.

Şair, mitik zamanlara ait tanrısal sevgili arketipine ulaşmak için anın sıkıntılarını “*Khaos*” miti bağlamında da dönüştürür.

“ben değiştim biliyorum hem sakal bıraktım

soğuk gözlerinde buğulanmıştı ölsen tanıyamazdın” (s. 41)

Şiirde kullanılan */soğuk gözlerinde buğulanmıştı ölsen tanıyamazdın/* mısraları, sevgiliye yönelik kullanılan “*Khaos*” mitinin dönüşümsel halini imler. Şair tarihsel zamanda, kahramanla karşılaşan fakat onu tanıyamayan sevgiliyi kozmogoniden önceki “*Khaos*” mitinin ölüm motifleriyle imleyerek tarihsel zaman-mitik zaman diyalektiğini perçinler.

Kaptan şiir grubunun ikinci şiirinde *Attilâ İlhan*, konu bütünlüğünden uzaklaşır. Sürrealist bir deneme olarak kurgulanan bu şiir, birbirinden kopuk mitik imajları bünyesinde barındırır.

Şair, ilk şiirde olduğu gibi bu şiirde de, anima arketipini merkeze koyarak çeşitli mitik dönüşümler yakalar.

“ luxembourg garı'nın dirseğindeki çiçekçiyi bileceksin

yeşil muşamba ceketli sarışın küskün kızcağız

en dokunulmaz kızı en temiz fikrimce paris'in” (s. 43)

Yukarıda ifadesini bulan */yeşil muşamba ceketli sarışın küskün kızcağız/en dokunulmaz kızı en temiz fikrimce paris'in/* mısraları, sevgili arketipine yönelik bakire *Demeter* mitini imler. Şair, kadın arketipine yönelik kodladığı bekaret mitosunu, ana tanrıça kültü üzerinden evrensel Toprak Ana mitine bağlayarak *Artemis-Kybele* mitik tabanını dönüştürür.

Şiirin devamında mitos, kahramanlık arketipi bağlamında kozmolojik unsurları imler.

“ellerim kırılrsa ben senin için bu şiirleri yazmasam

dinamit taşımış gibi gözlerini taşımasam” (s. 43)

Kahramanlık mitosu bağlamında dönüştürülmüş yukarıdaki mısralar, doğrudan *Oğuz Kağan* mitosunun tanrısal doğum temine gönderme yapar. Şair kadının mitik aşk büyüünü, kahraman üzerine aktararak *Oğuz Kağan* destanının mitik göz temini dönüştürümüştür- *Oğuz’un* doğduğunda gözlerinin kızıl olması-, kahramanın yaşadığı aşkı tanrısal bir boyuta aktarmıştır.

Mitik göz imini kahramana aktararak belirli bir tanrısallık yaratan şair, Paris şehrini mitik bir bağlama oturtarak kozmolojik unsurların kutsallığına vurgu yapar.

“dün gece châtelet’de metro’nun yanbaşımda durdum

yağmur bilmediğim başka bir gökten yağıyordu

yağmur saint-jacques kulesine doğru yağıyordu” (s. 44)

Şiirde ifadesini bulan */yağmur bilmediğim başka bir gökten yağıyordu/* mısrası, *Oğuz Kağan* kahramanlık mitosu bağlamında dönüştürülmüş evrensel bir Gök Tanrı tasavvurunun ifadesidir. Şair, kahramanı mitik *Paris* şehrinde tanrısal bir düşünme formunun içine sokarak evrensel gök tasavvurunu imlemiştir.

Türk mitolojisini perspektifinden beslenen mitik taban, postmodern bir dönüşümle Hristiyat mitolojisine de gönderme yapar. Şair, sürrealist bir deneme yaptığı bu şiirde, Hristiyanlığın önemli günlerinden *Paskalya Bayramı’na* temas eder.

“elin yüzün kirlenmiş üstün başın toz içinde

sana mardi gras²⁸⁹ için bir japon maskesi aldım” (s. 44)

Şair, yukarıdaki mısralarda, Hristiyan mitolojisine ait *“Mardi Gras”* imini, sevgili arketipiyle karakterize ederek mitosu dönüşüme uğratar.

Attilâ İlhan, Kaptan şiir grubunun üçüncüsünde, kozmolojik unsurları mitik perspektife angaje eder. *Paris* şehrine yönelik izlenimlerin aktarıldığı şiir, evren tasavvurunun nasıl oluşturulduğunu bütün çıplaklığıyla gözler önüne serer.

²⁸⁹ Mardi Grass, Büyük Perhiz’in (Hristiyanlarda Paskalya döneminde kırk gün boyunca hayvansal gıdaları yememek kaydıyla tutulan oruç) arifesi olan Salı gününde (Tövbe Salısı) gerçekleştirilen bir karnavaldır. Paskalya tarihine bağlı olarak her sene 2 Şubat ile 9 Mart arasındaki bir Salı günü başlar. Kutlamalar bazen günlerce sürer.

“yalın kılıç bir kasım sabahını paris ’te yaşadım

sokaklarda sonbahar şiirleri salkım salkım” (s. 45)

“concorde ’da bütün fiskyeler birden ayaklanacak

eğri bir demir gibi ensede hissedeceksin ebem kuşağını” (s. 45)

Şair, Türk halk kültüründe ebemkuşağı olarak bilinen gökkuşağını, mitik bir pespektiften hareketle dönüştürür. Türk mitolojisinde tanrıça *Umay’ın* ve Şamanların göğe çıkarken kullandıkları gökkuşağı²⁹⁰, şiirde; insanlarla tanrılar arasındaki bağlantıyı sağlayan bir köprü vazifesinde kullanılarak mitleştirilir. Şair *leğri bir demir gibi ensede hissedeceksin ebem kuşağını/* mısralarıyla tanrısal kattan gelen kutu imleyerek kahramanın kutsallığına, bir başka deyişle mitikitesine gönderme yapar.

Şair, gökkuşağı bağlamında kahramana yönelik kurguladığı tanrısal imi, yeraltına yönelik tanrısal bir erk üzerinden de kurgular.

“on beş dakika sonra bordeayx ’ya bir tren kalkacak

garın merdivenlerinde benim için ağlayacaksın

ellerim yağmura açılmış sakallarım ıslak

ben ki cehennemde bir allah gibi yalnızım” (s. 45)

Kahramanın tanrısallığına yönelik şiirde kullanılan */ben ki cehennemde bir allah gibi yalnızım/* mısraları, mitik tanrısal tikelliğe yapılmış bir atıftan ibarettir. Şair bunu, kahramanın *“anda”* yaşadığı sıkıntılar bağlamında, yeraltı dünyasına ait bir tanrısallıkla kodlamıştır.

Hadesçi karanlık imler bağlamında tanrısallaştırılan kahraman, Hristiyan mitolojisi bağlamında da kurgulanır.

“saadetin ıstırap çekmek olduğunu ben keşfettim

çarmıhta bir isa gibi ben ıstırap çektim

²⁹⁰ Yunan mitolojisinde gökkuşağı tanrısı olarak bilinen İris, tıpkı Hermes gibi, insanlara tanrısal haberleri vermek için görevlendirilmiş bir elçidir. Bir anlamda tanrısal kutun insanlara aktarılması anlamına gelen bu bağlantı, şair tarafından kutsal göğün tanrısallığını kahramana aktarmak için kurgulanıyor.

bir sülfat acılığı sinerse parmaklarına şiirlerimden

gözyaşları sinerse eğer küstahça kafiyeli

anla ki ölümle hayat arasında zaman gibi mesudum

kendimi öldürecek haldeyim seni öldürecek saadetimden” (s. 46)

Şair, /saadetin ıstırap çekmek olduğunu ben keşfettim/çarmıhta bir isa gibi ben ıstırap çektim/ mısralayır Hz. İsa kahramanlık mitosuna gönderme yapar. Çarmıha gerilen Hz. İsa'nın çektiği acılarla ulaştığı tanrısallığı /kendimi öldürecek haldeyim seni öldürecek saadetimden/ mısralarıyla kodlayan Attilâ İlhan, animasına duyduğu sevgiden dolayı çektiği acıyı tanrısal bir diyagrama kanalize eder.

Schopenhauer ve Nietzsche felsefesinde önemli bir yer işgal eden /haz almak için acı çekmek gerekir/ epistemesi, şair tarafından şiirde kutsal aşk temiyile karakterize ediliyor. Attilâ İlhan, Hz. İsa'nın çarmıhtayken yaşadığı tanrısal ext halini, sevgili bağlamında kurgulanmış beşeri aşk üstünden dönüştürüp kahramana aktararak mitosun kullanım alanını Hristiyan mitolojisine kadar genişletir.

Hz.İsa mitosuyla karakterize edilen mitik aşk epistemesi, şiirin sonlarına doğru “alkol” metaforu üzerinden de kurgulanır.

“seni hatırladıkça bir kadeh armagnac içerim

armagnac demek yirmi beş damla gözyaşı demekmiş

demek her akşam yirmi beş damla gözyaşı içerim

senin dağlardan ve sarhoşlardan korktuğunu bilirim

ben sarhoş olduğum zaman korkmuyorsun hiç

korkmuyorsun” (s. 47)

Fransız kültürüne özgü bir brendi çeşidi olan “Armagnac” üstünden mitik bir aşk düşlemi kuran şair, /armagnac demek yirmi beş damla gözyaşı demekmiş/demek her akşam yirmi beş damla gözyaşı içerim/ mısralarıyla yaşadığı aşk acısını “alkol” üzerine aktarır.

“Maddenin imgelemi açısından değerlendirdiğimizde, Bachelard Su ve Düşler kitabında su ve ateş birlikteliği konusunda öncelikle sıvılığın kesin bir biçimde suyun temel niteliği olduğunu söylemekle başlar ve ardından bu birlikteliğin en önemli örneklerinden biri olarak alkol üzerinde durur. Ona göre “Maddelerin egemenliğinde, su ile ateş arasındaki karşıtlıktan daha büyük bir karşıtlık bulunamaz. Hatta su ve ateş, belki de tek gerçek tözsel karşıtlığı sunarlar. Nasıl mantık bakımından biri diğerini çağırıyorsa, cinsel bakımdan da biri diğerini arzular.” “Ateşin erkekliğinin karşısında suyun dişiliği değişmez bir durumdur. Su kendi kendini erkekleştiremez. Bu iki unsur birleşerek her şeyi yaratırlar.” Bachelard Ateşin Psikanaliz’inde ise bu su ve ateş birleşiminin en belirgin fenomenolojik çelişkilerden biri olduğunu belirtir. “Ab-ı hayat,ab-ı ateştir”, alkol ise “ hayat ile ateşin gönül birliğidir”,” küçük hacminde büyük güç barındırır.” Ona göre “bir şölen akşamında alkol alevlendiğinde, madde çıldırmış gibi olur, dişil su bütün kadınsı utangaçlığını kaybetmiş ve kendisini çılgınca efendisi ateşe teslim etmiş gibidir!” Bachelard su ve ateşin oluşturduğu komplekse Hoffmann kompleksi adını verir. Çünkü onun fantastik hikâyelerindeki etkin bir öge olarak ‘punç’ın yer almış olması onu böyle bir isimlendirmeye götürmüştür.”²⁹¹

Bachelard bağlamından bakıldığında, şiirde geçen /*seni hatırladıkça bir kadeh armagnac içerim/ben sarhoş olduğum zaman korkmuyorsun hiç/* mısralarının, alkol imi üzerinden anima-animus bütünleşmesini kodladığı oldukça açıktır. Psikanalitik bir yorumla “*fallus-fallik*” birleşmesini mitik aşk temine karakterize eden alkol metaforu, şair tarafından kahramanın sevgiliye duyduğu mitik aşkı kuvvetlendirmek için kullanılmıştır. Bir başka ifadeyle söylemek gerekirse *Attilâ İlhan*, alkol metaforunu cinselleştirmiş, cinselleşen bu metaforu fallus-fallik bütünleşmesiyle tamlık formuna çevirmiştir. Şair bunu, /*ben sarhoş olduğum zaman korkmuyorsun hiç/* mısralarıyla kodlayarak hermafrodit²⁹² mitosun dönüşümünü yapmış, dönüşümü yapılan bu mitos, bakire ana tanrıça kültünü simgeleyen kadın arketipini-suyu-, tanrısal bir erke teslim ederek-ateşe- ikiliyi tamlık formuna yönlendirilmiştir.

²⁹¹ Yunus Balcı, Mitten Metafora Yahya Kemal’in Şiirinde Suyun Ateşle İmtihanı, “*Bir Medeniyeti Yorumlamak- Ölümünün 50. Yılında Yahya Kemal Beyatlı Sempozyumu Bildiri Kitabı*” İstanbul 2008, s., 2008.

²⁹² Yunan mitolojisinde Hermafrodit, haberleşme tanrısı Hermes ile güzellik tanrıçası Aphrodite’nin oğludur. Hermafrodit’in güzelliğinden etkilenen su perisi ona âşık olur. Fakat Hermafrodit su perisine yüz vermez. Bunun üzerine Hermafrodit’e sıkıca sarılan su perisi, tanrılara onları ayırmaması için yalvarır. Su perisinin yakarışlarını duyan tanrılar, Hermafrodit ve su perisini aynı bedende birleştirirler. Bir anlamda çift cinsiyetli bir kahraman vücut bulur. Şair yukarıdaki mısralarda geçen alkol imiyle, aslında bu bağlamı, yani anima-animus bütünleşmesinin sağlandığı tamlık formunu imgelemektedir.

Kaptan şiir grubunun dördüncüsünde şair, sevgili arketipi bağlamında kurguladığı aşk mitosunu temellendirmek için çeşitli mitik izleklerden faydalanır.

Şiirin girişinde, *Freyacı* sonbahar çöküş mitosu bağlamında kahramanın trajedisini işleyen şair, kahramanı; tarihsel mekânın izleklerinin hissedildiği *Cenova* şehriyle *Tartaroslaştı*rırken mitik mekân olarak kurgulanan *Paris*'le *Apolloncu* kanada angaje eder.

“cenova 'ya indiğim sabah seni katiyyen göremezdim
aklım başımda değildi küfür gibi huzursuzdum
herkes beni unutmuştu ben kimseyi unutmamıştım
zehra 'yı unutmamıştım allahsız gözlerini unutmamıştım
sol böğrüme sanki çıplak bir hançer saplamışlardı” (s. 48)

“şimdi benim gözlerim paris 'te marivaux sinemasında
bir çift kara maça gibi yorgun ve uykusuz
ellerim dersiniz marsilya 'da garsonla hesaplaşıyor
martini-cin seksn frank on frank da servis
kalbim dersiniz onun nerede olduğunu bilmiyorum
ağlıyorum onun nerede olduğunu bilmiyorum
hiç kimse kalbimin nerede olduğunu bilmiyor
nihayet seni terkedip gitti diyebilirsiniz” (s. 48)

Attilâ İlhan, /*cenova* 'ya indiğim sabah seni katiyyen göremezdim/*Zehra* 'yı unutmamıştım allahsız gözlerini unutmamıştım/ mısralarında, sevgiliyle yaşanan geçmişe ait saadet dolu günleri mitik bir aşk perspektifiyle imler. Şair, “*an*” içinde sıkıntılar çeken kahramanı, *Paris* 'in mitik zamanına bağlayarak *mitik zaman/tarihsel zaman* diyalektiğini sağlam bir zemine oturtur. Bu durum, /*şimdi benim gözlerim*

paris 'te marivaux sinemasında/ mısralarında, kahramanın sevgiliyle yaşanan huzur dolu geçmiş *Paris* günlerine olan özlemi bağlamında temellenir.

Paris-Cenova şehirleri bağlamında mitik zaman-tarihsel zaman diyalektiğinin hissedildiği şiirde, “*an*”, acıların yarattığı bir mitikiteyi imler.

“benim acılarım ilâhlar gibi şiirlerimi doğuruyorlar

onları karanlıkta bembeyaz gözleriyle görüyorum

karanlıkta seni görüyorum dudaklarına ellerimi sürüyorum

seni kollarımın arasında tutuyorum ağzından öpüyorum

ikimiz birdenbire austerlitz garı 'na gidiyoruz

austerlitz garı önüne bakıyor bizden utanıyor”(s. 49)

Aktardığımız pasajda geçen */benim acılarım ilâhlar gibi şiirlerimi doğuruyorlar/* mısrası, doğrudan “*yaratma mitosuna*” gönderme yapmaktadır. Şair, “*an*” içinde çekilen acıların yaratıcılığını vurgularken kozmogonik bir perspektif yakalar. *Eliade 'nin /doğmak için ölmek gerekir/* epistemisinin kullanıldığı */benim acılarım ilâhlar gibi şiirlerimi doğuruyorlar/* mısrasının arka planında, kökensel bir mitosun yattığı söylenebilir. *Zira şair, /acılardan doğma bir şiir/* söylemiyle, sanatsal yaratımın kökeninde yer alan ölüm-khaos-mitosuna göndermede bulunur.²⁹³

Aynı zamanda */benim acılarım ilâhlar gibi şiirlerimi doğuruyorlar/* mısrası, psikanaliz açısından da oldukça kayda değerdir. Varoluşçu psikolojinin önde gelen temsilcilerinden *Rollo May*, bu konuya *Yaratma Cesareti* adlı kitabında uzun uzun değinir. *May'e* göre dünya bir kişinin içinde varolduğu anlamlı ilişkilerin bir modelidir ve o kişi, bu dünyanın tasarlanmasında yer alır. Nesnel bir gerçekliği olduğu açıktır, ama bu kadar basit de değildir. Dünya kişiyle her an karşılıklı ilişki içindedir. Dünyayla benlik arasında ve benlikle dünya arasında kesintisiz bir diyalektik süreç süregider; bu iki kutuptan her biri bir diğerrinin varlığına delalet eder ve bunlardan birinin yoksanışı her ikisinin de anlaşılmasını olanaksız kılar. Bu, yaratıcılığın hiçbir zaman öznel bir görüngü olarak sınırlandırılmayacak olmasının nedenidir; yaratıcılık asla basit bir

²⁹³ Kozmogoninin kökeninde yer alan Khaos, yeniden yaratım sürecine geçilebilmesi için olmazsa olmaz bir duraktır. Şair burada, yeniden yaratım sürecinin gerçekleşebilmesi için ölümün gerekliliğine vurgu yapar.

biçimde kişide olup bitenlerin terimleriyle incelenemez. Dünya kutbu bir bireyin yaratıcılığının ayrılmaz parçasıdır. Olmakta olan daima bir *süreç*dir, bir yapma'dır-özgül olarak kişiyi ve dünyasını karşılıklı ilişkiye sokan bir süreç.²⁹⁴

May psikolojisi bağlamında değerlendirdiğimizde, *Attilâ İlhan*'ın, */benim acularım ilâhlar gibi şiirlerimi doğuruyorlar/onları karanlıkta bembeyaz gözleriyle görüyorum/* söylemiyle, sanatsal yaratım anına gönderme yaptığı söylenebilir. *May* psikolojisinde, evrenle olan karşılaşmanın sanatsal yaratmanın kökenini oluşturduğu düşünüldüğünde, şiirde kurgulanan epistemenin, sanatçının evrene yönelik mitik algısı bağlamında dönüştürüldüğü düşünülebilir.

May psikolojisi perspektifinde şiirde kurgulanan kökensel yaratımın tanrısallığı, şiirin sonlarına doğru çeşitli mitik izleklerden hareketle sistemleştirilir.

“samaritain'in ışıkları ocağıma düşmüş yalvarıyor

bir roman için fevkalâde oldukları düşünülebilir” (s. 49)

Attilâ İlhan, yukarıdaki mısralarda kurguladığı *“Samaritain”* imiyle tanrısallık yaratım mitosunu sistemleştirilir. *Antik Doğu Avrupa* inancında mistik bir tanrıyı sembolize eden *“Samaritain”* iminin burada kullanılması şairin mitik corpuse'unun ne kadar geniş olduğunu gözler önüne serer.

Şiirin son kıtasına geldiğimizde şair, *Maycı* sanatsal yaratım sürecini, pornografik imlere aktarır.

“ölümüm herkesinkinden başka türlü olacak

bunu allahım gibi aşikâr biliyorum

kim ne derse desin biliyorum içime gün gibi doğuyor

on bir gün aç ve susuz gözlerinin içine bakacağım

on ikinci gün jiletle damarlarımı keseceğim” (s. 50)

Alıntılanan mısralarda geçen */on bir gün aç ve susuz gözlerinin içine bakacağım/on ikinci gün jiletle damarlarımı keseceğim/* söylemi, sevgili arketipi

²⁹⁴ R. May, *a. g. e.*, s. 71.

bağlamında yakalanan bir köken²⁹⁵ mitosuna gönderme yapar. Şair, sevgiliye yönelik kurguladığı mitik aşk söylemini, “göz” metaforu üzerinden tanrısallaştırırken bu tanrısallığın sonucunu mazoşist bir intihar motifiyle karakterize ediyor.

Kaptan şiir grubunun son şiirinde, kahramanlık arketipi bağlamında kurgulanmış bir aşk temi vurgulanır. Şair aşk temini temellendirirken çeşitli mitik izleklerden yararlanır.

*“benim bu çektiklerimi bir çocuk var ki anlıyor
kendimi yerden yere vuruşumu içimdeki zehiri
bir çocuk var ki anlıyor benim gibi kahroluyor
odasında şiirlerim fukara mumlar gibi yanıyorlar
sen o çocuk değilsin sen artık çocuk değilsin
dudakların eskisi gibi beyaz değiller biliyorsun
sen gözlerini kaybettin gözlerini bunu biliyorsun
ben ki yaşadıklarımı büyük dinler gibi yaşıyorum
sen artık bir din değilsin bunu biliyorsun” (s. 52)*

Şiirde kullanılan /sen o çocuk değilsin sen artık çocuk değilsin/dudakların eskisi gibi beyaz değiller biliyorsun/sen gözlerini kaybettin gözlerini bunu biliyorsun/ben ki yaşadıklarımı büyük dinler gibi yaşıyorum/sen artık bir din değilsin bunu biliyorsun/ mısraları, sevgiliye yönelik kodlanan köken mitosuna gönderme yapar.

Yine şiirde kahramana yönelik kodlanan /ben ki yaşadıklarımı büyük dinler gibi yaşıyorum/ mısraları mitik aşk temine gönderme yaparak mitosu sistemleştirir. Şair kahramanın yaşadığı aşkı büyük dinlere benzeterek aşka dair kurguladığı kutsal boyutu gözler önüne serer.

Şairin sevgiliye yönelik kodladığı tanrısallık imleri, sevgilinin gizemiyle mitik bir gizillığe de kucak açar.

²⁹⁵ Şair, /on ikinci gün jiletle damarlarımı keseceğim/ söylemiyle kurguladığı sado-mazo imleri, yeniden yaratımın ancak ölümlle gerçekleşebileceği epistemisini vurgulamak için kullanır.

“soluk bir sisin arkasından yüzün gözükiyordu

gece inmişti takım takım yıldızlar gözükiyordu” (s. 53)

Alıntılanan mısralarda kullanılan */soluk bir sisin arkasından yüzün gözükiyordu/* söylemi, sevgiliye dair mitik bir gizemi kodlar. Bachelard’ın²⁹⁶ gizemli mekân yapılarına yönelik ortaya attığı mitik perspektif, şiirde sevgili arketipine aktarılarak sevgiliyi kutsal bir boyuta angaje edilmiştir.

Sevgiliye yönelik kurgulanan tanrısal imler zaman zaman psikanalitik bir söylemede zemin olur. Şair sevgiliden ayrı geçirilen zamanları, *Campbell’in* hısım güç metaforuyla karakterize ederek *Freudcu* söyleme yelken açar.

“şimdi sen başka bir şehirdeydin saçlarını kesmiştin

dudaklarını boyamıştın bu seni tamamen değiştirmişti

rüyana erkekler giriyordu hem çıplak giriyordu” (s. 53)

Attilâ İlhan’in söylemsel zemin oluşturduğu */rüyana erkekler giriyordu hem çıplak giriyordu/* mısraları, doğrudan *Freudien* bir perspektife yönelir. *Freud* psikolojisinde *Ödip* kompleksi olarak bilinen cinselleştirilmiş mitos, burada, sevgili arketipi bağlamında kodlanmıştır. Bilindiği gibi *Freud*, mitosların psikanalizm açısından son derece kayda değer olduğunu vurgular. Bu bağlamda *Oidipus* mitini incelemeye başlayan *Freud*, psikanalitik teorinin yüz yılını etkileyecek bir argüman ortaya atar. Ona göre mitler, cinselleştirilmiş rüyalardır. Bir başka ifadeyle söylemek gerekirse *Freud’un* nazarında mitler, gerçek hayatta yaşayamadığımız, bastırdığımız duyguların açığa çıkmış sembollerini ihtiva eder.

Yine şiirde, *Jungcu* gölge arketipinin de söylemsel bir zemine sahip olduğu söylenebilir. Şair bunu, */kendimden kurtulmak için gölgemi koridora astım/* mısralarıyla temellendirir. Bilindiği gibi *Jung* psikolojisinde gölge arketipi, insanın içinde taşıdığı karanlık yana gönderme yapar. *Freud’un* bastırma mekanizmasının bir benzeri olan bu arketip, toplumsal normlarla uyuşmayan yanların sembolizasyonunu ihata eder.

²⁹⁶ Bachelard, *Mekânın Poetikası* adlı kitabında, gizil mekânların mitik düşlem için en önemli yapılar olduğunu ifade eder. Filozof bu bağlamda anahtar deliği metaforunu ve yarı açık kapı metaforunu kurgulayarak gizillığın hüküm sürdüğü her yerin muhteşem bir düşlem formunu imlediğini belirtir.

Jungcu düşüncenin bu bağlamsal perspektifi, /*kendimden kurtulmak için gölgemi koridora astım*/ söylemi üzerinden, hayvani duygularını bastıramayarak toplumla zıtlaşan bireyin dramına kanalize olur. Şiirde tasvir edilen kahraman, toplumsal normlarla uyum sağlamak, iktidarın istediği bir birey olmak için gölgesini dışarıda bırakır.

Emperyal Oteli adlı şiir, *Jungcu* anima-animus bütünleşmesi bağlamında tanrısal bir aşk mitosunu imler.

Şiirin girişinde sevgili, *Rollo May*'in karşılaşma anına yüklediği “*kıvılcım*”²⁹⁷ metaforuyla imlenir.

*“ ben hiç böylesini görmemiştim
vurdun kanıma girdin itirazım var
sımsıcak bir merhaba diyecektim
dört gün dört gece susacaktım
yağmur sönecekti yanacaktı
sameland seferden dönecekti
duvardaki saat duracaktı
kalbim kendiliğinden duracaktı
ben hiç böylesini görmemiştim
vurdun kanıma girdin itirazım var” (s. 54)*

Şiirde kurgulanan /*ben hiç böylesini görmemiştim/vurdun kanıma girdin itirazım var*/ söylemleri, sevgiliye yönelik kodlanan yaratıcı bir prosesi imler. Şair, kahramanın sevgiliyle karşılaşma anını, *Maycı* düzlemde kurgulanan yaratıcı sıçrama teması ile imleyerek mitosun kökensel dönüşümünü gözler önüne serer.

Attilâ İlhan, tanrısal imlerle mitik perspektife yerleştirdiği sevgilinin animusunu, *Freycı* sonbahar mitosuyla da karakterize eder.

“emperyal oteli’nde bu sonbahar

²⁹⁷ Rollo May sanatsal yaratım sürecinin oluşumunu, an içinde meydana gelen kıvılcım metaforuna dayandırarak evrenle karşılaşmanın önemine vurgu yapar.

bu camların nokta nokta hüznü
bu bizim berhava olmuşluğumuz
bir nokta bir hat kalmışlığımız
bu rezil bu çarşamba günü
intihar etmiş kötümser yapraklar
öksürüklü aksırıklı bu takvim
ben hiç böylesini görmemiştim
vurdun kanıma girdin itirazım var.” (s. 54)

Kahraman, sevgiliye duyduğu aşkın platonik bir boyut ihtiva etmesi nedeniyle ciddi bir trajedi yaşamaktadır. Şiirde kurgulanan */emperyal oteli’nde bu sonbahar/intihar etmiş kötümser yapraklar/öksürüklü aksırıklı bu takvim/* söylemleri, kahramanın sevgiliye duyduğu aşk nedeniyle yaşadığı trajediyi, sonbahar mitosunun karamsar imleriyle kodlayarak kozmosun eskatolojik perspektifini gözler önüne serer.

Şiirde, kahramanın *Emperyal Oteli’nde* sevgiliyle geçirdiği saadet dolu günler, mitik bir zamansallık bağlamına yerleştirilirken “an” içinde sevgiliden ayrı olmanın verdiği sıkıntı, tarihsel bir zamansallığa angaje edilir. Şair, “anın” sıkıntılarından hareketle kahramanın çöküş mitosunu sistemleştirmek için şiirin devamında *Tartarosçu* imlere ağırlık verir.

“emperyal otelinde üç gece kaldık
fazlasına paramız yetmiyordu
gözleri gözlerimden gitmiyordu
dördüncü gece sokakta kaldık
karanlık bir türlü bitmiyordu
sirkeci garı’nda sabahladık
bilen bilmeyen bizi ayıpladı

halbuki kimlere kimlere başvurmadık

hiçbiri yüzümüze bakmıyordu

hiç kimse elimizden tutmuyordu

ben hiç böylesini görmemiştim

vurdun kanıma girdin kabulümsün” (s. 56)

Pia şiirine geldiğimizde şair, hayali sevgili arketipi bağlamında aşk mitosunu sistemleştirir. Şiirde sevgiliye yönelik kurgulanan mitik izlekler aşkın tanrısal boyutta algılandığının en önemli göstergesidir.

“ne olur kim olduğunu bilsem pia'nın

ellerini bir tutsam ölsem

böyle uzak uzak seslenmese” (s. 57)

Şiirde geçen */ellerini bir tutsam ölsem/böyle uzak seslenmese/* mısraları, şairin hayali sevgiliye yönelik duyduğu özlemi ifade eder. Campbellcı kahramanlık mitosunda hayali sevgili imine yönelik arayışı imleyen bu mısralar, doğrudan şairin sevgiliye yönelik kurguladığı mitik epistemelerdir. *Attilâ İlhan* bunu sevgiliye aşık kahramanlık mitosuna bağlamında kurgularken, ulaşılamayan sevgilinin tanrısallığına gönderme yapar.

Aynı zamanda şiirde Eliadeci tarihsel zaman-mitik zaman diyalektiğinde kurgulanır. Şair bunu sevgiliyle geçirilen günler bağlamında mitik diyagramla analiz ederken, sevgiliye ulaşılamayan günleri de tarihsel zamana angaje eder.

“içlenip buzlu bir kadeh gibi

buğulanıp buğulanıp durmasam” (s. 57)

“çocuklar pia'yı görseler

bana haber salsalar bilsem

içimi büsbütün yıldız basar

bir hançer gibi çıkıp giderdim” (s. 57)

Şiirde kullanılan */içlenip buzlu bir kadeh gibi/buğulanıp buğulanıp durmasam/* mısralarında kullanılan */buzlu bir kadeh söylemi/*, sevgiliden ayrı geçirilen andaki tarihsel zamanın sıkıntılarına gönderme yaparken */çocuklar pia'yı görseler/bana haber salsalar bilsem/* mısları, sevgiliye yönelik ütopyik kavuşma iminin kodladığı mitik zamana gönderme yapar.

Şair sevgiliye yönelik kodladığı */çocuklar pia'yı görseler/bana haber salsalar/* söylemleriyle *Bachelard'ın* ilksel çocuksuluğa yönelik yakaladığı düşleme formuna gönderme yapar. *Bachelard'ın* özgür düşleme formu olarak çocuksuluğa yönelik yakaladığı kökensel perspektif, şiirde sevgiliye yönelik kurgulanan çocuksuluk motifiyle dönüşüme uğratılır.

Bachelard'ın ilkselliğe yönelik kurguladığı düşleme formu, şiirde, *Eliadeci* bir perspektiften hareketle de temellendirilir. *Eliade'nin* ilkel çağlarda yakalanan mitik imlerin günümüzde söylemsel kılıklar altında maskelenerek yaşadığına yönelik yaptığı vurgu, modern çağda kurgulanan bazı mefhumların, kozmogonik kökenleriyle de yakında alakalıdır. Şair bu tarihselliği aşağıdaki mısralarda yakalar.

“ellerini tutabilsem pia'nın

ölsem eksiksiz ölürdüm” (s. 57)

Yukarıdaki söylemsel zeminde kurgulanan */ellerini tutabilsem pia'nın/ölsem eksiksiz ölürdüm/* mısraları, *Jung'un* anima-animus bütünleşmesi bağlamında kurguladığı *Platoncu* tamlık formuna gönderme yapar. Şair, şiirde kurguladığı kahramanın sevgiliyle birleşme anını, materyalist ölüm teminden mitik ölüm temine kanalize ederek *Eliadeci* ilksel yaratım mitosuna gönderme yapar. Nitekim, sevgiliyle kavuşma anının yarattığı eksiksizlik, eskatolojik bir perspektifte evrenin yeniden yaratımı anlamına gelir. Bir başka ifadeyle, kahramanın sevgiliyle kavuşması, materyalist evren tasavvurunun-yaşamın- sonunu imleyerek, mitik perspektifte kurgulanan sonsuzluğa, yani ölüme yelken açar.

Sisler Bulvarı şiiri, *Tartaros* mitosu bağlamında kurgulanan imlerle mitik aşk diyagramının yakalanmaya çalışıldığı bir şiir olarak karşımıza çıkar. Şair, *Tartarosçu*

imlerle kurguladığı *Sisler Bulvarı'nı*, mitik sevgili arketipiyle *Apolloncu* kanala angaje eder.

“ elinin arkasında güneş duruyordu

aylardan kasımdı üşüyorduk

ağacın biri bulvarda ölüyordu

şehrin camları kaygısız gülüyordu

her köşe başında öpüşüyorduk” (s. 58)

Yukarıdaki mısralarda şair, *Freyci* sonbahar mitosunu kullanarak “anı” *Tartaroslaştırır*. Şiirde geçen/*aylardan kasımdı üşüyorduk*/ mısraları doğrudan *Freyci* sonbahar çöküş mitosuyla imlenmiştir.

Yine alıntılanan mısralarda kurgulanan */ağacın biri bulvarda ölüyordu*/ söyleminin kutsal ağaç mitine gönderme yaptığı söylenebilir. Türk mitolojisinde evrenin merkezi olarak konumlandırılan “*hayat ağacı*” ve genel olarak bütün ağaçlar tanrısal tikelliği imleyerek, mitik bir konuma yükselirler. Şair bu epistemeyi şiirde ağacın ölmesi söylemiyle karakterize ederek aslında, mitik zamanlara ait büyüelliğin öldüğüne gönderme yapar.

Sisler Bulvarı'nın karamsarlığıyla *Tartaroslaştıran* “an” sevgili arketipine yönelik kodlanan imlerle aşılmaya çalışılır. Şair, */elinin arkasında güneş duruyordu*/*her köşe başında öpüşüyorduk*/ mısralarında kurguladığı mitik güneş temini kahramanın dirilişiyle karakterize ederek bu tanrısallığa gönderme yapar. Zira *Frye* perspektifinden bakıldığında güneşin doğuşu, kahramanın yeniden dirilişine, bir başka ifadeyle şiir bağlamında söylemek gerekirse, kahramanın sevgiliyle birlikte olmasıyla gelişen yeniden doğum mitine gönderme yapar.

“*Anın*” karamsarlığını sevgili bağlamında yakaladığı mitik perspektifle aşmak isteyen şair, şiirin geri kalan mısralarında bu bağlamı olduğu gibi sürdürerek çeşitli mitik unsurları şiirde kodlar.

“sisler bulvarı'na akşam çökmüştü

omuzlarımıza çoktan çökmüştü

kesik birer kol gibi yalnızdık
dağlarda ateşler yanmıyordu
deniz fenerleri sönmüştü
birbirimizin gözlerini arıyorduk” (s. 58)

Tartarosçu mitosun getirdiği epistemeyele kodlanan *Sisler Bulvarı*'na yönelik yaklanan karanlık imler, çeşitli *Apolloncu* unsurların söndürülmesiyle ileri bir boyuta taşınır. /*dağlarda ateşler yanmıyordu/deniz fenerleri sönmüştü/birbirimizin gözlerini arıyorduk/deniz fenerleri sönmüştü/* mısraları, doğrudan bu epistemeye vurgu yapar. Şair, Türk mitolojisindeki ocak/ateş²⁹⁸ kültürünün yarattığı mitikiteyi söndürerek *Sisler Bulvarı*'nda yaşanan trajediyi mitik bir diyagrama oturtur.

“sisler bulvarı 'nda seni kaybettim
sokak lâmbaları öksürüyordu
yukarıda bulutlar yürüyordu
terkedilmiş bir çocuk gibiydim
dokunsanız ağlayacaktım
yenikapı 'da bir tren vardı” (s. 58)

“sisler bulvarı 'nda öleceğim
sol kasığımdan vuracaklar
bulvar durağında düşeceğim
gözlüklerim kırılacaklar
sen rüyasını göreceksin

²⁹⁸ Ateş, Türk mitolojisinde kutsallık atfedilen unsurlardan bir tanesidir. Işığının güneşi sembolize etmesiyle tanrısal bir perspektife oturtulan bu mefhum, aynı zamanda ocak kültürüyle de yakından alakalıdır. Türk mitolojisinde aile ocağı bağlamında kurgulanan ateş, ailenin veya önemli bir kabilenin mekânının yanında yakılarak tanrısal kuta ve ebediyete gönderme yapılır.

çığlık çığlığa uyanacaksın

sabah kapını çalacaklar

elinden tutup getirecekler

beni görünce taş kesileceksin

ağlamayacaksın! ağlamayacaksın!” (s. 59)

Alıntılanan mısralarda şair, *Sisler Bulvarı'nın* karamsarlığına yönelik çeşitli mitik izleklerden yararlanır. */sisler bulvarı'nda öleceğim/sol kasığımdan vuracaklar/* mısralarında kodlanan ölüm imi, doğrudan *Adonis* mitosuna gönderme yapar.

Yunan mitolojisinin en dokunaklı hikâyelerinden birisi olan *Adonis* hikâyesini kısaca özetlemek gerekirse:

“Suriye kralı Theias, ya da Kıbrıs kralı Kinyras’ın Myrrha ya da Smyrna adında bir kızı varmış, tanrıça Aphrodite’in lanetine uğrayan bu kız babasına tutulmuş, onunla sevişmek istemiş. Dadısının kurduğu bir düzenle babasının yatağına girmiş ve on iki gece onunla sevişmiş, son gecesi de gebe kalmış. O gece babası, yanında yatan kadının kendi kızı olduğunu anlamış ve bu korkunç günahı temizlemek için, kılıcıyla kızının üstüne yürüyüp onu öldürmek istemiş. Ama tanrılar Myrrha’ya acımışlar ve onu babasının elinden kurtarmak için bir mersin ağacına çevirmişler. On ay kadar sonra ağacın kabuğu çatlamış, gövdesinden dünya güzeli bir bebek çıkmış. Çocuğun güzelliğine vurulan Aphrodite onu büyütsün diye yeraltı tanrıçası Persephone’ye vermiş. Ama Persephone de çocuğa tutulmuş, onu Aphrodite’ye bir daha geri vermeye yanaşmamış. Tanrıçalar arasında kopan kavgada yargıçlık eden Zeus, Adonis’in yılın dört ayını Persephone’nin, dört ayını da Aphrodite’nin yanında geçireceğine, geri kalan zamanda da istediği yerde yaşayabileceğine karar vermiş. Adonis sekiz ay Aphrodite’nin yanında kalmayı seçince, tanrıçanın güzel delikanlıya olan aşkını kıskanan öbür tanrılar (Ares ya da Artemis) Adonis’in üstüne bir yaban domuzu salmışlar, kasığından yaralanan Adonis’de kanaya kanaya can vermiş. Toprağı sulayan kanından Manisa lalesi denilen bahar çiçekleri bitmiş, öte yandan sevgilisinin yardımına

koşan Aphrodite'nin ayağına diken batmış, sıyrığından akan bir damla kan tanrıçanın çiçeği olan beyaz güllü kırmızıya boyamış.”²⁹⁹

Alıntıladığımız bağlam dikkate alındığında şairin */sisler bulvarı'nda öleceğim/sol kasığımdan vuracaklar/* ifadeleriyle, *Adonis* mitinin arka planında yer alan aşk acısı epistemesine gönderme yaptığı söylenebilir. Şair bunu, tarihsel zamanın getirdiği karamsarlığın sevgiliyle olan kavuşmayı engellemesi bağlamında *Adonis* mitosuna aktarmıştır.

Aynı zamanda */elinden tutup getirecekler/beni görünce taş kesileceksin/* ifadelerinin, *Medusa* mitosuna gönderme yaptığı da söylenebilir. *Attilâ İlhan Medusa* mitosunu, tarihsel zamanın başkalaştırdığı kahramanlar üzerinden dönüştürerek sevgilinin mitik zamanlarda mükemmel olarak gördüğü animusa yönelik yaşadığı şaşkınlık duygusunu imler.

Şiirin başlangıcından itibaren karamsar imlerle kurgulanan *Sisler Bulvarı*, aynı zamanda sevgiliyle yaşanan güzel günleri imleyen mitik bir mekân konumundadır. Şair, *Bachelard'ın* geçmiş zamanın kırıntılılarını saklayan mitik mekân yapısından faydalanarak *Sisler Bulvarı'nı* tanrısallaştırır.

“eğer sisler bulvarı olmasa
eğer bu şehirde bu bulvar olmasa
sabah ezanında yağmur yağmasa
şüphesiz bir delilik yapardım
hiç kimse beni anlayamazdı
on beş sene hüküm giyerdim
dönrdüncü yılında kaçardım
belki kaçarken vururlardı” (s. 61)

Yukarıdaki mısralardan anlıyoruz ki, *Sisler Bulvarı*, tarihsel zamanın sıkıntıların hissedildiği *Tartarosvari* bir mekân olmanın yanı sıra, sevgiliyle yaşanan güzel günleri hatırlatan, mitik hatıralarla dolu bir mekân yapısını da ihtiva eder. Şair, *Sisler*

²⁹⁹ A. Erhat, *a. g. e.*, s. 12.

Bulvarı'na yönelik yakaladığı karamsarlık imleriyle kendi psişesine yönelmiş, kozmolojiyi minyatürleştirerek sevgiliyle olan güzel günlerin mitik düşlem formuna bağlanmıştır.

Bence Malûmdur adlı şiir, İkinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu karamsar atmosferi, anima-animus bütünleşmesi bağlamında imleyerek *Frye'cı* sonbahar mitosunu dönüştürür.

“dikenin

kalbime battığı bir sonbahar günüdür

sen elini bulutların içinde gezdirirsin

bulutlar senin gözlerinin üstünde yürürler

içini kurtlar kemirir

bence malûmdur

buğulanmış camların arkasında masmavi yüzün

senin ateşler içinde olduğun

bence malûmdur” (s. 65)

Attilâ İlhan, /dikenin/kalbime battığı bir sonbahar günüdür/sen elini bulutların içinde gezdirirsin/ söylemleriyle *Frye'cı* sonbahar mitosunu sistemleştirir. Şair kahramanın “*benine*” yönelik kurguladığı çöküş imlerini, dönemin konjunktürünü göstermek için kurgulamış, bunun tam zıttına da mitik sevgili imajını yerleştirerek anın sıkıntılılarından azade olma tahayyülünü mevzu-i bahis etmiştir. Nitekim, sevgiliye yönelik kurgulanan */buğulanmış camların arkasında masmavi yüzün/senin ateşler içinde olduğun/bence malûmdur/* mısralarının, Türk mitolojisinin evrensel gök ve kutsal ateş mefhumlarına gönderme yaparak sevgili arketipini tanrısallaştırdığı söylenilebilir.

Sevgiliye yönelik kurgulanan tanrısal imler, *Bachelardcı* ve *Eliadeci* ilksel kanada da gönderme yapar. Şairin şiir anlayışında önemli bir yer tutan “ilksellik” metaforu, kozmik çevrimi imleyerek toprak ana mitosunu dönüştürür.

“ellerin muhakkak çocuk elleridir

hep kimsenin bilmediği türküler düşünürsün

onlar neden daima okul türküleridir

süleymancıktan bahseder

kara toprakta açık yeşil bir yıldız gibi akıp giden

süleymancıktan

ve karınca yuvalarından bahseder

ışksız kömürsüz karınca yuvalarından” (s. 65)

Bachelard perspektifinde imlenen /ellerin muhakkak çocuk elleridir/hep kimsenin bilmediği türküler düşünürsün/onlar neden daima okul türküleridir/süleymancıktan bahseder/ mısraları, sevgiliye yönelik kodlanan “ana tanrıça” kültüne atıf yapar. Şair, andaki sıkıntılar içerisinde can çekişen sevgiliyi, evrensel ana tanrıça kültüne bağlayarak yarattığı çocuksuluk atmosferini sağlam bir zemine oturtur.

Yine aynı dörtlükte geçen /süleymancıktan bahseder/kara toprakta açık yeşil bir yıldız gibi akıp giden/süleymancıktan/ söylemleri, *Bachelardcı* ilksel masumiyet temasını gündeme getirir. *Attilâ İlhan*, çocuksuluk üzerinden temellendirilen masumiyet temini, *Süleymancık* kahramanlık mitosu üzerine aktarmış, bu bağlamda yakaladığı ilksellik imini de kozmogonik tekerrüre kanalize etmiştir. Nitekim şiirde kurgulanan çocuksuluğa yönelik imlerin, tarihsel zamanı aşarak mitik bir zamana, bir başka ifadeyle materyalist doktrinlerin kirletmediği ilksel zamana gönderme yaptığı çok açıktır. Şair ilksellik imiyle bir nevi bu bağlamı göstermek istemiş, İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği materyalist yıkımın trajedisini, kozmogonik kanala angaje ederek mitik bir Dünya kurgulamıştır.

İki bölümden müteşekkil *Yeraltı Ordusu* adlı şiir grubunda işlenen ana konu, *İkinci Dünya Savaşı ve İspanya İç Savaşı'dır*. *Attilâ İlhan* bu şiir grubunda, egemen iktidarı- *Franco, Hitler, Musollini- Zeus*, egemen iktidara karşı mücadele eden kesimi- hürriyet savaşçıları- *Prometheus* mitosu üzerinden temellendirerek diyalektik bir perspektif yakalar. *Zeus* iktidarı bağlamında dönüştürülmüş tarihi şahsiyetler, yeraltına ait mitik imgelerle kodlanırken hürriyet mücadelesi veren şahıslar, *Campbellci*

kahramanlık mitosuyla imlenip kozmolojik unsurlarla -yıldız-güneş-ay-güvercin-martı-tanrısallaştırılırlar. Şair, *Zeus* miti bağlamında dönüştürülmüş *Almanya, Rusya* gibi emperyalist ülkelerin; *Prometheusçu* bağlamda imlenmiş; *Prag, Varşova, Norveç, Varşova, Avusturya*, gibi kentlerde yarattığı tahribatı, egemenlik-bağımsızlık diyalektiğine oturtarak özgürlük mitosuna gönderme yapar. Şiirde özgürlük mitosuna yapılan göndermeler, *Bachelardcı* ve *Eliadeci* iksellik metaforuyla kozmogonik bi tekerrüre de gönderme yaparak kahramanlık mitosunu sistemleştirir.

Aşağıda alıntılıladağımız şiirlerin hepsi, yukarıda ifade ettiğimiz bağlam perspektifiyle dönüştürülmüştür.

“rüzgâr cehennem kıvılcımlarıyla dolu

denizler ıssız

dağlar uyumuşlardır

gecenin içinden çekirgeler çıkar gelir

yıldızlar bizi bilirler” (s. 67)

“-...burası marsilya

gestapo dün gece matbaamızı basmış

gazete darmadağın

çocukları götürmüşler

-... burası marsilya

bernard’ın kurtuluşu yakın”(s. 71)

“varşova’dan haber

yeniden on beş kişiyi kurşuna dizdiler

içlerinde tek partizan yoktu

kimisi ihtiyardı

kimisi çocuktu

marş söyleyerek öldüler

-...burası anwers

bir alman denizaltı gemisi yola çıkacaktı

hareketini ayrıca bildireceğiz

yıldızlar eskidirler

onlar bizi bilirler.” (s. 71)

“insanlar dersin ellerini büyük şeylere uzatmışlar

diyelim ki bombalar yağmayacak bir gökyüzüne

meydanlarda yakılmış hürriyet bayrağı kitaplara

diyelim ki barış ve emek türküsüne

bütün enlem ve boylamlardan savaşıyoruz

halklar ayağa kalkmışlar” (s. 72)

“eğer bu gemi batmasaydı

denizin mahzun bir çocuk gibi gülümsediğini göremeyecektik” (s. 80)

“ne muzaffer mütehakkim ayak sesleri

ne gamalı haç

ne bayraklar

şimdi yalın ve yalnız

führer'in feldmareşalların subayların ve askerlerin
nasyonel sosyalist partisi ileri gelenlerinin
hâsılı bütün kaatillerin enselerinde hissettikleri
soğuk ve merhametsiz bir namlu gibi hissettikleri
yenilmek korkusu
ölüm korkusu
hepsi bu
..ve sen kardeşim viyana
yağmur yağıyorsun” (s. 84)

“aksilik
ne zaman bir arkadaşı afrika'ya geçirmek icab etse
aklına hep bilbao'nun gökleri gelir
hani karanlıkta ısıkların dolaştığı bir gece
hani bir frente popular gecesi” (s. 82)

“öyleki
o eski cumhuriyetçi madrid'in
varoşlarında dövüşüyor gibisin
zifiri bir karanlık yağıyor üstüne
toprak kımıldamıyor
milletlerarası birliğe mensup
lyon'lu dokumacılar” (s. 88)

“ama bir küçük

ama bir beyaz saçlı adamcağız

bütün bir kuzey bölgesini almanlara haram ettikten sonra

gestapo ’nun parmakları arasından ayrılıp

o kıllı o erkek o mübarek göğsünün arkasında

hepimizin selâmını ve zafer ümidlerini

hür Fransızlara götürecektir

afrika ’ya götürecektir

hepimiz elimizden geleni yapacağız” (s. 89)

Silezya Dağları ’ndan Uzakta adlı şiirde şair, *Vietnam Savaşı ’nın* getirdiği trajediyi, çocuk arketipi bağlamında kodladığı *Tartarosçu* imlerle anlatır.

“ellerimi ellerinin üstüne koyuversen

yapraklar dökülseler

sen uzaktaki yalnız çocuk

parmakları titreyen yorgun akasyalar

suyun içindeki balıkların kaskatı gözleri

senin külrengi yalnızlığını bilseler

yaprakları dökülseler

karlı silezya dağlarını gördüm

resimlerinde

şimdi artık kardeşimin olmadığı

kardeşim kurşuna dizilmiş elleri tertemiz bir çocuk

sen uzaktaki yalnız çocuk

kardeşinin güleç yüzü aklıma gelir

resimlerinde” (s. 90)

Attilâ İlhan yukarıdaki mısralarda, savaş mefhumunun dehşetini bütün çıplaklığıyla gözler önüne serer. Şair savaşın getirdiği yıkımı, çocuksuluğa yönelik kurguladığı imlerle anlatarak mitik bir perspektif yakalar. Savaşın getirdiği tarihsel zamanın/dehşetin karşısında konumlandırılan çocuk imgesi bu bağlamda kökense bir mitosa kanalize olur. Evrenin ilksel yaratımının kodladığı saflığı, kirlenmemiş çocuk imi üzerinden dönüştüren şair, *Vietnam Savaşı'nın* neden olduğu yıkımın ilkselliği zedelediği hususuna vurgu yaparak *Tartaros* mitosunu sistemleştirir.

Tartaros miti bağlamında trajik bir duruma gönderme yapan şair, tarihsel zamanın getirdiği bütün sıkıntılara rağmen, mücadele etmenin gerekliliğine vurgu yapar.

“iş dünyayı sevmekte yaşamakta çocuğum

ekmeğin içinde namuslu merminin çekirdeğinden sert

açıkça merasimsiz ve cömert

dünyayı sevmekte

yaşamakta” (s. 91)

Yukarıdaki mısralarda kodlanan */iş dünyayı sevmekte yaşamakta çocuğum/ekmeğin içinde namuslu merminin çekirdeğinden sert/* mısraları, sosyalist mitosun imlediği; ekmek, namus, emek, işgücü kavramlarına gönderme yapar. Şair, emperyalist savaş çığırkanlarının karşısına, ekmek ve namus için mücadele eden *Prometheusçu* özgürlük savaşçıları koyarak mitosunu diyalektik bir düzleme oturtur.

Kirli Yüzlü Melekler adlı şiir, İkinci Dünya Savaşı döneminde, *İstanbul'da* yaşanan kaos halini anlatır. Şiirde *İstanbul*, *Teyfik Fikret'in Sis* şiirinde kullandığı imajların benzerleriyle imlenerek lanetli bir şehir konumunda tasvir edilir.

“sayende sayebân olduk istanbul şehri

sayende sebil olduk aç kaldık sefil olduk
yıldızlar dem çekti güvercinler gibi başucumuzda
ve yaktı perişan eyledi sine-i sâd-pâremizi
saplanıp hançer misâli bir hilal
sokaklar serseri biz serseri
yüksekkaldırım'da
bir cezayir şarkısını dile getirdi plâklar
cadde-i kebir: bütün ışıklarını yakmış bir gemidir
sinemalar neredeyse boşalacaklar” (s. 98)

Yukarıda alıntıladığımız mısralar, şairin *İstanbul* şehrine yönelik kurguladığı çöküş imlerini bütün sarıhlığıyla ortaya koyar. *Attilâ İlhan, İstanbul'u "Pompei" mitosu bağlamında dönüştürürken kozmolojik unsurların Apolloncu ışıksallığını söndürmüştür. Yıldız, ay gibi mitik perspektifte belirli tanrısallık atfedilen unsurlar, /yıldızlar dem çekti güvercinler gibi başucumuzda/saplanıp hançer misâli bir hilal/ mısralarıyla Hadesçi kanala angaje edilmişlerdir.*

Şair, şiirde kurguladığı */saplanıp hançer misâli bir hilal/* söylemiyle, ölümcül perspektifte kodladığı ay mefhumu üzerinden *Türkiye'nin* çöküşüne yönelik bir episteme yakalamaya çalışır. Türk bayrağının sembollerinden birisinin hilal olduğu düşünüldüğünde, şairin saplanan hançer misali bir hilal söylemiyle *Türkiye'nin* içinde bulunduğu şartlara, bir başka ifadeyle İstanbul'un çöküş atmosferine gönderme yaptığı söylenebilir.

İstanbul'a yönelik kodlanan *Tartarosçu* imlerin kök saldığı bir diğer mitik episteme, yeni dünya düzeni mitosudur. Şair bu düzenin getirdiğı trajediyi, *İstanbul* şehri bağlamında kodlamış, bunu yaparken de emperyalist- kapitalist iktidarlara ciddi bir eleştiri getirmiştir.

“yol üstünde bir şehvet çarşısı tıklım tıklım
yol üstünde sevda pazarlığı aşk pazarlığı

kurtulamadık gitti bu denli kepaze hayattan

hep böyle gecelerin koynunda yaşadık

geceler serseri biz serseri

karakoldaki aynada safran gibi kirli yüzümüz

gözlerimiz hasta gözleri ellerimiz hasta elleri

kırılmış kavala dönmüşüz” (s. 98)

Şair yeni dünya düzeni mitosu bağlamında kodlanan emperyalist-kapitalist düzenin sıkıntılarını, */yol üstünde bir şehvet çarşısı tıklım tıklım/yol üstünde sevda pazarlığı aşk pazarlığı/kurtulamadık gitti bu denli kepaze hayattan/* mısraları üzerinden dönüştürür. Bu mısralar dikkatle incelendiğinde, şiirin ciddi bir tarihsel zaman-mitik zaman diyalektiği ihtiva ettiği söylenebilir. İlhan, tarihsel zamanda kurguladığı aşk mefhumunu, materyalist bir perspektifle fuhuş sektörüne enjekte etmiş, bunun tam tersine de, mitik bir zamanı çağrıştıran kutsal aşk imini yerleştirmiştir. Şair yakaladığı bu perspektifle, yirminci yüzyılın materyal söylemine dair eleştirel bir perspektif yakalar. Nitekim, */kurtulamadık gitti bu denli kepaze hayattan/ mısralarının*, materyalist dünya düzenini aşarak rasyonalizməüstü bir epistemeye yöneldiği oldukça sarihdir.

Ümitten Ümit Kesilmez şiiri, *Kirli Yüzlü Melekler* adlı şiirde işlenen yeni dünya düzeni mitosunun yarattığı materyalist söylemi sistemleştirirken bunun antitezi olan *Pandoracı* umut imini de içinde barındırır.

“şu dağın ardında son ümidim

dağlar ve yollar yürümekle tükenmez

yeniden eskisinden gayrı türküler söylemeliyim

devran değişti ümitten ümit kesilmez” (s. 100)

Şair yukarıdaki mısralarda söylemsel zemin oluşturduğu */devran değişti ümitten ümit kesilmez/* mısralarıyla, *Pandora*³⁰⁰ mitosuna atıf yapar. Materyalist söylemin

³⁰⁰ Zeus tarafından cezalandırılan Pandora, Epimetheus'un verdiği kutuyu açarak Dünya'ya bütün kötülüklerin yayılmasına neden olmuştur. Pandora'nın kutusundan evrene yayılmayan tek şey, “umuttur.”

otonomlaştırdığı dünya algısına karşı imlenen direniş mitosu, *Pandora'nun* kutusunda gizliliğini koruyan umut imi etrafında geleceğe yönelik ütöpik bir algıya zemin olur.

Pandoracı mitosla geleceğe yönelik direniş ümidine bağlanan şiir, *Campbellcı* kahramanlık mitosu bağlamında da dönüşüme uğratılır.

“usandık bıktık eski kahırlardan

bitmez tükenmez bir hasretlik sardı bizi

yollar tutulmuş ferhad misâli yolcu olamazsın

ölüm eskimiş kabil değil yenilemek

tersine çevirmek bir eldiven gibi içimizi

şimdi yine saatlerin ormanında tek başınasın

yollar tutulmuş ferhad misâli yolcu olamazsın” (s. 100)

Campbell'in kahramanlık mitosunda önemli yer tutan sevgiliye yönelik arayış yapısı, şiirde */yollar tutulmuş ferhad misâli yolcu olamazsın/* söyleminden hareketle mitik bir perspektife kanalize olur. Şair, *Ferhad ile Şirin hikâyesinin* mitik aşk epistemelerini dönüştürerek yeni dünya düzeni mitosuna gönderme yapar. Şiirde kurgulanan bu söylem, kahramanın tarihsel zamanda mitik aşkı aramasının imkânsızlığı üzerinden, yeni dünya düzeninin yarattığı materyalist söyleme açılır. Attilâ İlhan materyalist söylemin, mitik aşk temini dejenere ederek onu sıradanlaştırdığını, yukarıdaki mısralarda geçen */yollar tutulmuş/*söylemiyle kurgulayarak tarihsel zamanın faşizan yapılı iktidarlarını eleştirel bir perspektife tabi tutar.

Hu adlı şiir, tasavvufi söylemden kök alarak çeşitli mitik imajları dönüştürür. Şair, kahramanın evrene yönelik eskatolojik isteklerini, çeşitli imgelerle kodlayarak kökensel bir mitosa gönderme yapar.

“ bir ağaç yaktım çınar

büyük aydınlıkta

geldi dedi

hu”(s. 101)

“odunlar çatıp üstünde bir kadın yaktım

ermiş jeanne’ın içi soldu

geldi dedi

hu”(s. 101)

“ah kalem ver kalem

hâlâ şimşek çizgileri çekiyorum

ateş yediğim alev yuttuğum

doğru

bir ben yanmıyorum”(s. 101)

Yukarıda alıntıladığımız üç bent, ateş miti bağlamında dönüştürülmüş bir arındırma temasını gündeme getirir. *Attilâ İlhan* şiirde kurguladığı kahramanı, ext bir perspektifte Şamanik boyuta oturtarak kahramanın yeni dünya düzeninin yarattığı kozmosu yakma isteğine, bir başka ifadeyle yeniden doğma isteğine gönderme yapmaktadır. *Eliadeci* kozmogonik tekerrüre de atıf yapan bu durum, yirminci yüzyıl evreninde varolan liberal kirliliklerin, ateş miti bağlamında arındırılarak ilksel yaratımın tekrarlanması epistemesi üzerinden kurgulanmıştır.

Bu durum, */bir ağaç yaktım çınar/büyük aydınlıkta/ , /odunlar çatıp üstünde bir kadın yaktım/* mısralarında tüm sarıhlığıyla ortaya çıkar. Şair, */ağaç yakmak/* söylemini; ağacın yanan dumanlarının tanrı katına çıkması bağlamında, */üstünde bir kadın yaktım/* söylemini de, tanrıya sunulan kurban bağlamında düşünmüş ve her iki bağlamı kurgularken köken mitosuna temas etmiştir.

İstanbul Şehri Ağlıyor adlı şiir, 50’li yıllarda İstanbul’un yaşadığı trajediyi anlatmaktadır. Savaş yıllarının ve materyalist söylemin çökerttiği İstanbul, şair tarafından *Tartarosçu* imlerle kurgulanır.

“şimdi gökler mecnun rüzgâr yolcu bulutlar

şimdi yürek sarhoş kâğıt sarhoş kalem sarhoş
minareler elpençe divan durmaktan usanmış
mavi yeşil neon lâmbaları bir sönüp bir yantıyor
son travmaylar fren çözüp uykuya doğru uzanmış
ve iliklerine kadar geçmiş efkâr
istanbul şehri ağlıyor” (s. 104)

İstanbul'a yönelik kodlanan yeraltı dünyasına ait imler, *Anadolu'ya* ait çeşitli unsurlarla *ana tanrıça* mitosuna gönderme yapar.

“şimdi bütün türkiye bir anne gibi uyumuş
ah benim anadolu'm ah benim türkiye'm” (s. 105)

Yukarıdaki mısralarda ifadesini bulan */türkiye bir anne gibi uyumuş/* söylemi, mitik zamanda gücünün zirvesinde olan *Türkiye'nin*, tarihsel zamanda-50'li yıllar-yaşadığı trajediyi gözler önüne serer. Şair, Türkiye'nin çöküşünü, ana tanrıça *Demeter* kültü üzerinden dönüştürerek kozmogonik ilkselliğe atıf yapmıştır. Aynı zamanda bu ifadeler, Türk mitolojisindeki *Ülgen* mitosuna da gönderme yapar. Bilindiği gibi *Ülgen*, kozmogoniyi tamamladıktan sonra *Altın Dağ'ına* giderek uyumaya başlar. Şair bu imajdan hareket ederek Türkiye'nin ilksel zamanda yakaladığı tanrısal yaratım mükemmelliğine vurgu yapar.

Şair *Tartarosçu* karanlık imlerle kodladığı İstanbul şehrinin merkezine, politik bir mitos da angaje eder. Politik mitos bu şiirde, *Marx'ın* sınıf kavgası bağlamında kodladığı sosyalist simgelerle- fabrika emek- sınıf- kelepçe dönüştürülür.

“ben mehtabı içmişim gökyüzü içime akmış
onlar anadan üryan ansınızın karşıma çıkmışlar
bir hayal bir rüya gibi gelip elimi sıkmışlar
kimisi feshane'den kimisi beykoz fabrikası'ndan
gözleri nemli değilmiş ama galiba açmışlar

bu kan mıdır kızılılık mıdır mum gibi veremliler

ölüm gezer gölgeniz misâli arkanızdan

merhaba mahkûmlar kelepçeliler

yumruklarınız koparılmak istemez sınıf

kavgasından” (s. 104)

Bursa'dan Yaylımateş adlı şiirde *İlhan*, *Bursa* şehrini mitik diyagrama oturtarak bazı sosyo-kültürel sorgulamalar yapar. Sevgili arketipiyle politik bir mitosa da kanalize olan şiirde ilk dikkat çeken, *Bursa* şehrine ait *Cennet Bahçesi* imajıdır.

“karadeniz boğazı'ndan mudanya körfezi'ne kadar

marmara denizi

çitlembik gözlü bir martı gibidir

saçları hep öyle perişan nilüfer çayı'nın

ve bulutlara tünemiş ihtiyar bir akbaba uludağ

kanatlarının altında bursa şehri yatar

bu şehir yeşillikler meyvalar sular şehridir” (s. 106)

Şiirde kodlanan */ve bulutlara tünemiş ihtiyar bir akbaba uludağ/kanatlarının altında bursa şehri yatar/* mısraları, Türk mitolojisinin evrensel dağ temasına ve onun altında yer alan mitik ülke mekânsallığına gönderme yapar. Şair *Uludağ'ı* ihtiyar bir akbaba benzetmesiyle nitelerken Türk mitolojisinde dağlara yönelik yakalanan tanrısallığa atıf yapmış, bunu da ihtiyar bir akbaba üzerinden; uzun sakallı, uzun saçlı ihtiyarlar motifine kanalize etmiştir. Böylesine bir tanrısallığa sahip olan *Uludağ*, bu bağlamda evrenin axis mundisi işlevi gören */Ötüken/* dağı gibi merkezileştirilmiş, onun altında yer alan *Bursa* şehri de mitik bir mekâna çevrilmiştir. Nitekim şiirde geçen */bu şehir yeşillikler meyvalar sular şehridir/* ifadelerinin, “*Cennet Bahçesi*” mitosu bağlamında yer alan sınırsız haz unsuruyla çetrefillendiği kolaylıkla söylenebilir.

Şair, mitik bir mekân bağlamına oturttuğu *Bursa* şehrinin merkezine, kadın arketipini koyarak şehrin tanrısallığını kuvvetlendirir.

“şimdi yine gözlerimde bursa şehri var

bursa şehri 'nde sen varsın

ellerini kalbinin üstüne koyar camlardan bakarsın” (s. 106)

Şiirde geçen */bursa şehri 'nde sen varsın/* söyleminin, *Odysseus* destanının giriş kısmı olan *Truva Savaşı'na* gönderme yaptığı söylenebilir. *Akhalar* ile *Trualılar* arasındaki *Truva Savaşı'nın*, *Paris* ve *Helana'nin* aşkı nedeniyle başlaması, kadın arketipinin mekân üzerinde yakaladığı mitikiteyi tüm sarıhlığıyla gözler önüne serer. Nitekim bu aşk yüzünden sinirlenen *Menelaos* ve *Agemennon* komutasındaki Yunan ordusu, *Truva* şehrini darmadağın eder.

Şiirde mitik bir mekânsallığa açılan *Bursa* şehri, ilerleyen mısralarda, sevgili arketipi bağlamında dönüştürülmüş politik bir mitosa kanalize olur.

“ ve bakarsın üflenir sokak lâmbaları şehrin

öksüz bir çocuk gibi sabah olur

açılmış bir dev yelpazesine benzer bursa ovası

uçsuz bucaksız

yudum yudum hürriyet damlar şehrin üstüne

cumhuriyet alanı insanlarıyla kaynaşır durur

uludağ gibi yine kalbine bakar büyük adam

zehra kardelin

sen siyah kehribar gözlü kız

rüzgârda savrulan kuşların kırmızı böceklerin

heyecanı bulut bulut dolar göğsüne

ve sana malûm olur kirsiz çapaksız

sana malûm olur bir ayna gibi devran” (s. 107)

Alıntılanan mısralarda şair, hem bireysel hem de toplumsal diyalektiğe uygun mitik imler kullanmıştır. /*yudum yudum hürriyet damlar şehrin üstüne/cumhuriyet alanı insanlarıyla kaynaşır durur/uludağ gibi kalbine bakar büyük adam/* mısraları, doğrudan *Prometheusçu* politik mitosa gönderme yapar. Şair, *Bursa* şehrinin direnişi bağlamında kodladığı toplumsal mitikiteye gönderim yapmasının yanı sıra, sevgili arketipi-*Zehra Kardelin-* bağlamında kodlanmış *Appoloncu* tanrısallığa da vurgu yapar. Şiirde kurgulanmış /*rüzgârda savrulan kuşların kırmızı böceklerin/heyecanı bulut bulut dolar göğsüne/ve sana malûm olur kirsiz çapaksız/sana malûm olur bir ayna gibi devran/* mısralarının doğrudan bu perspektife gönderme yaptığı çok açıktır.

Aynı zamanda şiirde geçen, /*sana malûm olur bir ayna gibi devran/* söylemindeki “ayna” metaforunun, *Narkissos* mitini dönüştürdüğü söylenebilir. Şair, bir pınar kenarında kendi suretine bakarak aşık olan *Narkissos*’un egoizmini, mitik *Bursa* mekânı bağlamında yakaladığı sevgili arketipine aktarmış, aktarılan bu egoizm, sevgilinin bütün bir evreni görmesine zemin olarak tanrısallık bir dönüşüm yaşamıştır.

Mitik imlerle tanrısallaştırılan *Bursa* şehri, tarihsel zamana gelindiğinde, yozlaşmış bir kent olarak karşımıza çıkar. Şair mitik zamanlara ait tanrısallık bir mekân konumuna yükselttiği *Bursa*’yı, yirminci yüzyılın trajedisi bağlamında dejenere olmuş bir mekân olarak da aktarır.

“*gazi anadolu’ m*

gaziler gibi yaralıdır büyüktür

her köşesi bir çâre bekler kendi derdine

karnında sıtma göğsünde verem gözlerinde trahom” (s. 108)

“*fikret namına bir şair-i cihan varmış*

gençler demiş bütün ümmid-i vatan sizdedir

lâkin bir hayli dem geçmiş fikret öleli

yine günler takvimlerde harab takvimlerde sefil

âlem yine ol âlem devran yine ol devran

bir esmiş pir esmiş başımızda kavak yelleri

biz genciz kahveler meyhaneler şahit

kanımız kararmış avuçlarımızda kadın memeleri” (s. 108)

Aktarılan pasajda şair, gençliğin, emperyalist-kapitalist yeni dünya düzeni mitosunun yarattığı dejenere söyleme boyun eğerek trajik bir haleti ruhiye içerisine girdiğini ifade eder. Bu trajik söylemin içerisinde, kapitalist söylemin kurguladığı; alkol, fuhuş, kumar gibi yozlaşmış mefumlardır.

Dilekçe adlı şiirde şair, Türk işçisinin grev hakkı için mücadelesini konu edinir. *Promethesuçu* direniş miti üzerinden temellenen bu şiir, çeşitli mitik izlekleri bünyesinde barındırır.

“oy bilesin ki ben ha

taş döven demir döven

oy bilesin ki ben ha

toz toprak içinde şanlı

sıftaım kat’i çöpur

ellerim mağrurur yağlı

oy bilesin ki ben ha

yerden cevahir söken

zincirini yitirmiş dev

erkân üzredir feryadım

grev hakkımı isterim

grev hakkımı grev” (s. 113)

Şiirde geçen /oy bilesin ki ben ha/yerden cevahir söken/zincirini yitirmiş dev/ mısraları, doğrudan Promethesuçu mitosa gönderme yapar. Şair, proleterler üzerinden

kurguladığı direniş imini, *Prometheusçu* epistemeden hareketle dönüştürerek tanrısal erke-kapitalistlere-karşı mücadele eden kahramanları kutsallaştırır.

Attilâ İlhan, kahramanlık arketipi bağlamında imgelediği proleter kesimi, çeşitli mitik unsurlardan hareketle tanrısal bir düzeye angaje eder. Şiirde kullanılan */oy bilesin ki ben ha/ yerden cevahir söken/ taş döven demir döven/* mısralarının doğrudan bu bağlamla alakalı olduğu söylenilebilir. Şair Türk Mitoloji'sinde gökten indiği için tanrısal atfedilen kutsal demir imini kahramana aktarmış, bu aktarım da proleter kahraman bağlamında dönüşüme uğrayarak sosyalist mitosa zemin oluşturmuştur.

Yine şiirde kullanılan */oy bilesin ki ben ha/yerden cevahir söken/* söylemlerinin, diriliş miti bağlamında kurgulanmış kozmogonik bir tekerrüre gönderme yaptığı söylenebilir. *Eliade'nin "Demirciler Ve Simyacılar"* kitabında *Jung'un* ise "*Psychology and Alchemy*" kitabında vurguladığı, tabiat ananın-toprağın- karnında bulunan madenlerin dölyatağı metaforuyla anne karnına geri dönüş epistemelerini imlediği varsayımı, bilim dünyasında uzun zaman tartışılmıştır.

Eliade, madenlere yönelik kurgulanan "uterus" metaforunu, şu sözlerle açıklar.

"Şimdilik şunu aklımızda tutalım. Kaynaklar, maden galerileri ve mağaralar Yeryüzü Ana'nın uterusuna benzetildiğinden, Toprağın karnında yatan her şey canlıdır,ama henüz anne karnındadır. Başka bir deyişle ocaklardan çıkarılan maden filizleri bir tür embriyodur; yavaşça büyürler, sanki bitkisel ve hayvansal organizmalarınkinden farklı bir zamansal ritimleri vardır; yeraltının karanlıklarında büyümele kalmaz olgunlaşırlar da"³⁰¹

Simya ilminde evrensel mükemmelliği imleyen altın, toprak ananın uterusunda, kendi zamansal süreciyle ortaya çıkan en mükemmel şekildir. Bir başka ifadeyle söylemek gerekirse, yeraltındaki madenlerin doğal işleyişlerine müdahale edilmezse, bütün madenler evrensel tamlık formuna, yani altına dönüşecektir. *Simya* ilmi işte bu mükemmellik formunun süresini kısaltmaya uğraşarak, yeraltından çıkartılan madenleri altına dönüştürmeye uğraşır.

Yukarıda ifade ettiğimiz bağlam perspektifiyle değerlendirdiğimizde *Attilâ İlhan*, tabiat ananın karnına geri dönüş epistemelerini inleyen mitik cevher metaforuyla, proleter kahramanların mitikitesini vurgulamış, vurgulanan bu mitikite *Eliadeci* kozmik

³⁰¹ Mircae Eliade, *Demirciler Ve Simyacılar*, İst., 2003, s. 44.

tekerrür bağlamında evreni yeniden yaratmış, yaratılan bu evren de şiirde sosyalist bir ütopya kurgusuyla geleceğe kanalize edilmiştir.

Cazgır adlı şiirde *Attilâ İlhan*, Türk güreşçilerinin kahramanlıklarını anlatır. Şiirde bu bağlamı *Campbellci* kahramanlık mitosuyla imleyen şair, çeşitli tanrısal unsurlar kullanarak kahramanların kutsallığına gönderme yapar.

“ateş alsın büklüm büklüm pazındaki kudret

davran deli fişek karayel fırtınası” (s. 114)

“çığlar devirip yenmenin güreşmenin ustası

vur ha vur vur davul dağları taşları titret

dile gelsin yusuf’un aliço’nun hâtırası

çıkalım hele meydana yanardağ gibi emret” (s. 114) ,

Şairin Türk güreşçilerine yönelik kodladığı */ateş alsın büklüm büklüm pazındaki kudret/çıkalım hele meydana yanardağ gibi emret/* mısralarının arkasında yatan anlam epistemesi, doğrudan Türk mitolojisinden hareketle dönüştürülmüştür.

Türk mitolojisinde *Oğuz Kağan*, *Manas*, *Alpamış* gibi karakterler etrafında teşekkül etmiş kahramanlık mitos; kahramanı, göğe ve yeryüzüne ait unsurlarla kodlayarak tanrısal düzeye angaje eder. Şiirde bu bağlam, yukarıda ifade ettiğimiz mısralarda vurgulanan */ateş almış pazı/* ve */meydanlara yanardağ gibi çıkmak/* söylemleriyle kurgulanır. Şair bu kurguyu, *Oğuz Kağan* kahramanlık mitinin kutsal doğum temasında vuku bulan kıpkızıl göz ve olağanüstü omuzlar-pazılar epistemelerini, güreşçiler üzerine aktararak temellendirir. Yine kahramana yönelik kodlanan ateş ve yanardağ imlerinin de, kutsal ateş miti bağlamında güreşçilere aktarıldığı söylenilebilir.

Barakmuslu Mezarlığı adlı şiir *Kore Savaşı’nda* savaşıma zorlanan masum Türk köylüsünün dramını işlemektedir. Şair bu şiirde, *Jungcu* kolektif bilinçaltı düşüncesine uygun olarak kurgulanmış *Campbellci* kahramanlık mitosundan faydalanır. Atalara yönelik kodlanan arketipel kahramanlık motiflerini imleyen şair, Türk

kahramanlık mitosunu, geçmişten günümüze aktarılan kolektif bir şuur olarak lanse eder.

Kollektif bir şuur olarak lanse edilen Türk kahramanlık mitosu, *Kore Savaşı'nın* tarihsel zeminiyle imlerek *Tartarosçu* perspektife kanalize olur. Şair, emperyalist devletler için savaşıarak ölen *Anadolu* çocuklarına yönelik kurguladığı masum imgeleme, savaşın gereksizliği temine vurgu yapar.

“ben ne inim ne cinim ben bir garip âdemim

barakmuslu köyünden selâmsız oğlu bekir

bıkılası hânede sekiz boğaz avcuna bakar

ben kendimi toprak bilirim toprak beni baba bilir

benim köyümde avrat bile toprak gibi sevilir.” (s. 116)

Şair, barakmusu köyünden selâmsız oğlu *Bekir*'i merkeze alarak çeşitli mitik imler kodlar. Bunlardan en dikkat çeken, */ben kendimi toprak bilirim toprak beni baba bilir/benim köyümde avrat bile toprak gibi sevilir/* mısralarında kurgulanan ana tanrıça kültürünün imlediği ilksel yaratım atmosferidir. Şair kahraman *Bekir*'i ve onun köyüne yönelik kurgulanan kadın arketipini, evrensel toprak ana mitosuyla kodlayarak Anadolu halkının kutsallığına vurgu yapar. Bir diğer ifadeyle, dişil toprak unsuru bağlamında dönüştürülen kahramanın toprakla bütünleşme çabası, kozmogonik tekerrüre gönderme yaparak zamanı daireselleştirir.

Kahramanı toprak ana mitosuna kanalize eden şair, kahramanın babasını ve dedesini de ilksel ana tanrıça-toprak- imine bağlayarak vurguladığı mitikiteyi sistemize eder.

“barakmuslu mezarlığı cümlenize mekân oldu

iki elim kızıl kanda selâmsız oğlu bekir'im

hem babam hem de dedem yâdelerde kurban oldu

hekesin kökü toprakta bir ben köksüz gibiyim” (s. 117)

Alıntıladığımız mısralar dikkatle incelendiğinde, şairin *Jungcu* “kollektivizmi”, *Campbellci* sonsuz yolculuk bağlamında kurgulayarak imlediği kolaylıkla söylenebilir. Nitekim *Attilâ İlhan*, kahramanın atalarını anne karnına-toprağa- geri döndürerek onları sonsuz bir yolculuğa çıkartmıştır. Şiirde kurgulanan kahraman da, ataları gibi anne karnına dönmek isteyerek kahramanlık mitosuna kanalize edilir.

*“neylersin oğlum bekir bak işte ben dedenim
benim mezarım yoktur dardanos şehitlerindenim
kül oldu yirmi-üç baharım kıvırcık bir mart günü
başımı ayrı gömdüler gövdemi ayrı gömdüler
ya gâzi ya şehid diye geldi şehid olduk
iki gözümle gördüm topların ölüm tükürdüğünü
tövbeler olsun göklerin veremli gibi öksürdüğünü”* (s. 118)

Şair, kollektif bilinçaltı düşüncesi bağlamında kurguladığı *Bekir* ve ailesine yönelik mitik kahramanlık imini, *Kore Savaşı*’nın gereksizliği üzerinden vatan toprağı imine bağlar.

*“ben ne inim ne cinim selâmsız oğlu bekir’im
yâdelde ölmek istemem dedem gibi babam gibi
iki elim kızıl kanda sekiz boğaz avcuma bakar
ağlar mı şipka’nın balkanları ben ağlarım
babam duran çavuş’tan kavak ağacından dilerim
telli kava amanın telli kavak derdime bir çâre
yüreğimde bir yılan çöreklenmiş yatar
barakmuslu köyündenim selâmsız oğlu bekir’im
ben bu köyde doğmuşum bu köyde ölmek isterim”* (s. 119)

Attilâ İlhan, Batı adlı şiirde, *Ege Bölgesi'ni* ana merkeze alarak bazı kültürel öğelere gönderme yapar. Bunlar arasında; incir, efeler, zeybek, harmandalı, pamuk, zeytin, zeytinyağı gibi kültürel mefhumlar vardır. Şair *Ege Bölgesi'nin* doğal zenginliğine atfen yaptığı kültürel sorgulamaların arka planına ana tanrıça Kybele³⁰² mitosunu oturtur. Şiirde, *Kybele* kültüne dair açık bir imaj bulamasak da, şiirin genelinde verilmek istenen ontolojik bolluk mesajı, doğrudan bu mitostan köklenmiştir.

“ben batılıyım

menderes yolunda kunduram kaydı

dinle mısralarımı ağlar durur gediz nehri

ben batılıyım

eski izmir şehrinden

anam babam menemen ovası sıtma yuvası

hey turnam garib turnam

diyâr-ı gurbetlerde durmam” (s. 120)

“haydar haydar

rüzgâr efem

rüzgâr eser üzümlerim savrulur” (s. 120)

“bu yıl bereket yılıdır ağaçlar zeytinden yıkılır

zeytinyağım şeker şerbet emsali yok cihan değer” (s. 120)

“yârimin ellerini yârimin incir dalamış” (s. 121)

³⁰² Kybele, doğayı bütün canlılığı, verimliliğiyle simgeleyen evrensel bir nitelik taşımaktadır. Toprak ve bereketin kaynağında olmaktan başka, her türlü uygarlığın da etkeni olarak daha sonraki dönemlerde, Efes Artemis’inde görülen kuleli taçları başında taşımakla bir de meter turrita ya turrigera (Lat. Kuleli ya da kule taşıyan ana demektir) olur. (A. Erhat, *a. g. e.*, s. 184.)

Tütünkeş adlı şiirde şair, bütün dikkatini Anadolu'ya çevirir. Toplumcu gerçekçi şiir anlayışına uygun olarak bu sefer İlhan'ın nazarında Anadolu'daki tütün işçileri vardır. Şair tütün işçilerine yönelik kurguladığı imgeleri, kozmolojik unsurları mitleştirerek-samanyolu- ve işçileri kahramanlık arketipi-Köroğlu- bağlamında kurgulayarak sistemleştirir.

“dilâver rüzgara çıktı

yarı gece süt dökmüş samanyolu çolpan ve öbür” (s. 123)

“elin öksüzü yetimi köroğlusu çeçen arabaları” (s. 123)

“çeçen arabalarının garipsi çingirakları

çeçen arabalarında tütün ırgatları” (s. 124)

İskeletler Dansı adlı şiir, proleter işçi kesiminin çektiği sıkıntıları konu edinir. Şair, işçi kesiminin çektiği sıkıntıları imlerken onları çeşitli mitik unsurlar bağlamında tanrısal bir kanala yönlendirir.

“onlar madra dağları beş aşağı beş yukarı

onlar zeytin ağaçları yeşil zeytin siyah zeytin

kül rengi zeytinlikler fukara gündelikler

bir kara somun dedim bir acı soğan dedim

cehennem yürekli seher seher kamyon gider ay gider

içimin ataşı yollar başımın dumanı yollar

söz temsili hani içim geçmiş de bizim köyde başlamış'da

kuruş gibi bir ay doğar ay gümüş doğar vay gümüş batar” (s. 127)

İşçilerin sabah işe gitme zamanlarını imleyen yukarıdaki mısralarda şair, ay mitosunu kullanarak kahramanların işe gitme zorluklarını anlatır. Şiirde geçen

/cehennem yürekli seher seher kamyon gider ay gider/ kuruş gibi bir ay doğar ay gümüş doğar vay gümüş batar/ söylemleri, dirilişi sembolize eden kutsal ay iminin söndürülmesiyle elde edilen bir *Tartaros* mitosuna gönderme yapar. Şair, gecenin içinde ışıksallığı sağlayan ay mefhumunu, kendi diyalektiği olan *Tartarosçu* imlerle karakterize ederek sabahın aydınlığını karamsarlaştırmış oluyor.

İşçilerin çalışma koşullarına yönelik kurgulanan eleştirel perspektif, işçilerin sarf ettiği emeğin kutsallığını göstermek için mitik bir kanala katalize olur.

*“onlar meydan ateşleri dev nefesi ejder nefesi
onlar gündelikçiler bir deri bir kemik” (s. 128)*

*“düşün gömgök kana kesmiş yaaa beteroğlan
baskın geldi başımıza nettik neyledik bilmedik
felek canımıza kıydı ölmedik ölmedik” (s. 128)*

Şiirde işçilere yönelik kurgulanan */onlar meydan ateşleri dev nefesi ejder nefesi/düşün gömgök kana kesmiş yaa beteroğlan/* mısraları, Türk mitolojisinin ontolojik epistemelerinden hareketle kurgulanmıştır. Şair birçok şiirinde olduğu gibi, tanrılar dünyasına ait olan ateş imini işçilere aktararak onların yaptığı işin kutsallığına vurgu yapar. Yine işçilere yönelik kurgulanmış */düşün gömgök/* söyleminin de Gök Tanrı'nın evrensel kutu bağlamında dönüştürülmüş bir im olduğu düşünülebilir.

Buğda adlı şiir, buğdayın oluşum sürecini anlatır. Şair buğdayın oluşum sürecini anlatırken evrensel ana tanrıça kültü bağlamında dönüştürülmüş *Kybele-Demeter-Artemis* mitosunu ana perspektifte kurgular. Yunan mitolojisinde ekinleri ekmekle görevli ana tanrıça *Demeter* üzerinden; üretkenlik, doğurganlık, verim, bereket gibi temlere gönderme yapan şair, aynı zamanda buğdayın ilkbaharda oluşumuna dair yapılan kutsal törenlerin de mitik dönüşümünü yapar.

*“hakkım sana helâl olsun yeryüzününün mayası
gözleri kudretten sürmeli kara ekmeğin anası” (s. 129)*

*“şimdicek uykuya vardın yedi kat yerin altında
uyudun hey allahım evvel baharı bekledin durdun” (s. 129)*

*“ümit gibi serpiliverdin de maşallah ümit gibi”
seni gördüm gönül verdim yandım çakır buğda” (s. 129)*

*“tarlalar dölleniş üst üste doğurmalıdır
değirmenler dönmelidir değirmenler bağurmalıdır
hoyda bre karasaban hoyda bre demir pulluk
iptida buğda vardı bizler ona boyun eğdik
hoyda bre gönül verdik hoyda bre vurulduk
saçların sevdiğim buğda'm şerefli şanlıdır” (s. 131)*

*“zeybekçe güneşler buram buram yağmurlar
gökyüzü efendimiz filhal gösterdi kendini
bir çengi kıyamet davullar zurnalar
göklerdeki bereket tarlalara indi
filizler aldı yürüdü cümle rençber sevindi
gömgök göverdi buğda'nın gâri delikanlıdır” (s. 130)*

Alıntıladığımız bütün bentler, buğday imi bağlamında dönüştürülmüş ana tanrıça mitosunun bir resitalini sunar adeta. Şair buğdayın oluşumunu *Freyci* perspektifte kurguladığı mevsimsel mitos üzerinden temellendirir. Sonbahar mitinin neden olduğu karamsar atmosferde yerin altına giren buğday, ilkbaharın dirilişi ile birlikte yeryüzüne çıkarak kozmolojik unsurlarla raks etmeye başlar. *İlhan*, ilkbahar mitosuna yönelik

kurguladığı diriliş imlerini /zeybekçe güneşler buram buram yağmurlar/ gökyüzü efendimiz filhal gösterdi kendini / msraları üzerinden dönüştürerek yağmurun yağmasını tanrısal bir kanala angaje eder.

Uzun Hava adlı şiir, *Anadolu* insanının dramını anlatan bir şiir konumundadır. Şair, *Anadolu* insanına yönelik oluşturduğu mitik imgelemi, tanrılaşan yıldız mefhumuyla karakterize eder. Şiirde *Anadolu* halkına yönelik kurgulanan *Tartarosçu* imler de zincirlere bağlanmış mahkum *Prometheus* mitinin epistemik yapısından kök alır.

“dumanlı dağın çobanı garip yıldız

ciğerim parçalanır dağlarda akşam oldu mu

garibim zincirlerim boynuma ağır gelir

anacığım ağlamaya durdu mu

kör talih bu kimi gider kimi kalır

ben ölmeylen kahbe dünya yıkılır” (s. 133)

“dumanlı dağın çobanı garib yıldız

yağmurlar yağmasına yağıyor

rüzgârlar esmesine esiyor

ben ölmüşüm sen ölmüşsün kime ne

kimsecikler derdimizi bilmiyor” (s. 132)

Mustafa Kemal şiirinde *Attilâ İlhan*, *Mustafa Kemal* kahramanlık arketipi bağlamında, Atatürk’ün şahsına yönelik kurgulanan yıkım politikalarını eleştirir. Şair, *Demokrat Parti* döneminde temellendirilen Kemalist söyleme yönelik dejenere hareketleri, *Atatürk* kahramanlık arketipi bağlamında aşmaya çalışır. Şair bu kurguyu sağlarken tabiatıyla çeşitli mitik epistemelerden faydalanır.

“yıllar gelir geçer kuşlar gelir geçer

her geçen sene seni bizden parça parça götürür

mustafa 'm mustafa kemali 'm" (s. 137)

"diz dövdüm

gözlerim şavkı aktı sakarya 'nın suyuna

sakarya 'nın suları nâmin söyleşir

hemşehrim sakarya öksüz sakarya

ankara 'dan uçan kuşlar

kemal 'im der günler günü çağrışır" (s. 137)

Attilâ İlhan, Mustafa Kemal 'i Frye 'cı ilkbahar kahramanlık mitosuyla kurgular. Şiirde Mustafa Kemal, güneş mitinden kök alan anlam epistemesiyle kutsallaştırılır. Şair bu anlam yapısını /şol yüzünde güneş südü sıcaklık/ mısralarında kurguladığı /güneş südü sıcaklık/ söylemiyle karakterize ederek Mustafa Kemal 'i tanrısal bir boyuta bağlar. Nitekim Hint mitolojisinde İndra, Şiva, Vişnu gibi tanrıların sembollerinden birisinin süt olması, şairin yakaladığı bu tanrısallığı kanıksar niteliktedir. Hint mitolojisine yönelik kutsal dirilişi temsil eden süt imajıyla tanrısallaştırılan Mustafa Kemal, /çingü kaymış yalazlanmış gözlerin/ mısralarında yer alan yalazlı göz imiyle, aynı zamanda Oğuz Kağan- Oğuz Kağan 'ın tanrısal doğumunu imleyen kıpkızıl göz metaforuyla kahramanlık mitosuna bağlanır.

"çingü kaymış yalazlanmış gözlerin

şol yüzünde güneş südü sıcaklık

ellerinden öperim mustafa kemal

senin dalın yaprağın biz senin fidanların

biz bunları yapmadık

sen elbette bilirsin bilirsin mustafa kemal

elsiz ayaksız yeşil bir yılan

yaptıklarını yıkıyorlar mustafa kemal

hani bir vakitler kubilay'ı kestiler

çün buyurdun kesenleri astılar

sen uyudun aslanlar dirildi

mustafa'm mustafa kemal'im" (s. 138)

Alıntılanan mısralarda *Mustafa Kemal*, kutsal ağaç miti bağlamında dönüştürülmüştür. Şiirde */senin dalın yaprağın biz senin fidanların/* söyleminde ortaya çıkan bu kutsal episteme, *Jungcu* kolektif bilinaçaltı düşüncesine kanalize olmuştur. Şair, *Mustafa Kemal'i* evrenin merkezi konumunda bulunan hayat ağacı mitiyle karakterize etmiş, ağacın fidanlarını da *Mustafa Kemal* düşüncesini devam ettiren yeni nesil kahramanlık mitosuna angaje etmiştir. Yeni nesile yönelik *Jungcu* perspektifte kurgulanan kahramanlık mitosuna, *Mustafa Kemal'in* yanı sıra *Kubilay* üzerinden de kurgulanır. Şair, */hani bir vakitler kubilay'ı kestiler/çün buyurdun kesenleri astılar/* mısralarında, bu hususa gönderme yapar.

Jungcu söylemi kolektivizeden azat ettiğimizde */senin dalın yaprağın biz senin fidanların/* söyleminin, doğrudan *Freudien* yorumlamaya bağlandığı görülür. *Freud'un* söylemsel bağlamıyla hareket edildiğinde, ağaç üzerinden imlenen *Mustafa Kemal'in*, ağaca yönelik kutlanmış oyuk metaforuyla, rahim ağzı sembolizmine kanalize olduğu söylenilebilir. Bir başka ifadeyle söylemek gerekirse, *Mustafa Kemal* Türk mitolojisinde kurttan türeme efsanesinde olduğu gibi, kutsal kurt metaforuyla yeni nesil kahramanlar doğuran bir arketipe dönüşmüş, bu dönüşümün arka planı ise, *Freudien* düşünce bağlamında yorumlanabilecek oyuk metaforunun imgelediği rahim ağzı simgesiyle temellendirilmiştir.

Aynı zamanda şiirde */elsiz ayaksız yeşil bir yılan/yaptıklarını yıkıyorlar mustafa kemal/* mısralarında geçen radikal islama yönelik kodlanan yeşil yılan iminin, doğrudan Türk mitolojisindeki bir anlam katmanından beslendiğini de söyleyebiliriz. Altay Kozmogonilerinde, tanrı *Ülgen'in* yasakladığı meyveyi yiyen *Törüngçi ve Eci'ye* yardım eden yılanın naleti bağlamında radikal islama aktarılan bu mitik dönüşüm, şair tarafından İslam dininin tutucu perspektifini eleştirmek için kurgulanmıştır.

İslam'a yönelik yapılan eleştirel kurgu, şiirin devamında, *Mustafa Kemal'in* mitik bir diyagrama oturtulmasıyla paralize edilmeye çalışılır. Şair, *Mustafa Kemal'e* yönelik çeşitli mitik imajlar kullanarak kurguladığı kahramanlık arketipini, *Campbellci* sonsuz yolculuğa katalize eder.

“karalar kuşanmış karadeniz akmam diyor

dokunmayın ağlamaktan akmam diyor

bu gece kıyamet gecesi bu vapur bandırma vapuru

yattığı yer nur olsun mustafa kemal

ben ölümden korkmam diyor” (s. 139)

Hayır adlı şiirde *Attilâ İlhan*, *Bilecik'teki Metristepe* şehit anıtını, Türk mitolojisinde evrenin merkezinde bulunan kutsal dağ *Ötüken* imi etrafında dönüştürmüş, *Eliadeci* merkezi simgecilikle şehitler anıtını merkezileştirmiş, bu bağlamı da *Kuva-yı Milliye* ruhunun kahramanlık arketipine angaje etmiştir.

“metristepe göğüne uğru yıldız uğramaya

ana bu benim yüreğim hısmım ali osman'ın yüreği” (s. 140)

“çetin bir yörük kızı hoyrat murat dağı'ndan

bir papatya getirsin bir gelincik getirsin

elimden tutsun beni metristepe'ye götürsün

gönlümce bir hu diyeyim hısmım ali osman'a

yamacına yöresine rüzgârlı çamlar dikeyim” (s. 140)

Şair, */metristepe göğüne uğru yıldız uğramaya/* söylemiyle, şehitler anıtına yönelik kurgulanan kahramanlık mitosuna gönderme yapar. Kullanılan bu episteme, anti- emperyalist söylemi imlemiş, bu im de kendi antiteziyle, yani *Metristepe* kahramanlık mitosuyla paralize edilmiştir. *Attilâ İlhan* Metristepe şehitler anıtını, Türk kahramanlık mitosunun merkezi mekânı olarak mitik diyagrama oturtmuş, bu mitik

mekâna gelebilecek emperyal tehlikeleri Türk kahramanlığının mitik zamansallığıyla yıkıma uğratmıştır.

Aynı zamanda şiirde kurgulanan */gönlümce bir hu diyeyim hısmım ali osman'a/yamacına yöresine rüzgârlı çamlar dikeyim/* mısralarının, Türk mitolojisinin asli katmanı olan “*atalar kültüne*” gönderme yaptığı da söylenebilir. Şair, şiirde kurguladığı kahramanı, şehit olan akrabası *Ali Osman* üzerinden mitik zamana aktarmış, mitik zamana aktarılan bu yapı, Türk kahramanlarını tarihsel zamana angaje ederek zamanı daireselleştirmiştir. Daireselleşen bu zaman yapısı, Türk mitolojisinde kutsal kişilerin ruhuna yönelik kodlanan “*atalar kültü*” üzerinden dönüştürülmüştür.

Şiirde kahramanlık arketipi bağlamında kurgulanmış *Ali Osman*, *Jungcu* kolektivizimden hareketle bütün Anadolu direnişinin timsali konumuna gelir. Şair *Ali Osman*'ı, *Oğuz Kağan* kahramanlık arketipi bağlamında “*ana*” aktararak, genetize edilmiş kahramanlık mitosuna gönderme yapar.

“bu hoşmerimi sen mi ettin eline sağlık ana

ana lokma dökelim aşure kaynatalım

hayır dağıtalım hayır ali osman dayıma

ördüğün bu çorabı sağlıcakla giyiyorsam

tuzladığın bu ayranı afiyetle içiyorsam

tuttuğun bu yoğurdu yoğurduğun bu ekmeği

kaynattığın bu bulguru çalakaşık yiyiorsam

etime ve sütüme ineğimin ıslıklı memelerine

kabıma kacağıma toprağıma bu benim diyebiliyorsam

ali osman dayımın yoksul yüreği bunun bedeli” (s. 140)

Dokuz Eylül adlı şiir, İzmir'in kurtuluşuna yönelik kodlanmış imgelemle, *Kuva-yı Milliye* direnişini anlatır. Şair şiirde şahısladığı *Bozköylü Hasan*'ı *Campbellci* kahramanlık mitosuna bağlamında imleyerek Anadolu halkının uyguladığı *Kuva-yı Milliye* direnişinin kutsallığına gönderme yapar.

“izmir kapısını açar açmaz
 şakağına bir mermi çivilediler
 bozköy’lü hasan’ın
 düşmedi
 öylece ayakta durur
 ay ışığında baksan
 görürsün” (s. 141)

Alıntıladığımız mısralarda şair, *Bozköy’lü Hasan*’ı mitik bir perspektife oturtur. *Campbellci* sonsuz yolculuk bağlamında kodlanan kahraman, vatan için şehit olmasına rağmen, /ay ışığından baksan görürsün/ söylemleriyle dairesel bir zamana eksenlenir. Şair, *Apolloncu* ay ışığı mitini, kahraman üzerine aktararak *Kuva-yı Milliye* direnişinin arketipsel dönüşümünü gözler önüne sermiş, zamanı kronolojiden çıkartarak da Türk kahramanlık destanını geçmişten geleceğe devam eden kollektif bir şuur olarak lanse etmiştir.

3.3. Yağmur Kaçağı

Yağmur Kaçağı adlı şiir kitabı,³⁰³ *Sisler Bulvarı’nın* bir devamı olmakla birlikte, *Attilâ İlhan*’ın en hacimsiz şiir kitabı konumundadır. Şairin *Sisler Bulvarı* şiir kitabı içinde tasarladığı bu şiirler, yayınevi tarafından ayrı bir kitap olarak basılmıştır. *Attilâ İlhan* bu durumu şu ifadelerle açıklar:

“salim şengil, sokaktaki adam’ı yayımlayıp iyi sonuç alınca, bu defa şiir kitabı yayımlamak istedi.aslında elimde bir değil, birkaç kitaplık birikmiş şiir bulunuyor. meciyeköyü’ndeki evde, oturdum, iyi kötü bir seçim yaptım. O tarihte hâlâ ilk şiir armağanının parasıyla satın aldığım hermes baby daktilomu kullanıyorum. çöktüm başına, seçtiğim şiirleri yeniden daktilo ettim, aklımcı bir sıraya koydum, ankara’ya salim şengil’e gönderdim. kitabın adı sisler bulvarı olacaktı. sisler bulvarı yayımlandı, çok da ilgi gördü, gel gör ki o gün bugün içimde ukde olan bir değişiklik; şengil, şiirlerden bazılarını ikinci bir şiir kitabı için ayırmıştı. kısacası, sonradan yağmur

³⁰³ Attilâ İlhan, *Yağmur Kaçağı*, İstanbul, 2015, 90 s. (İncelemede bu baskı esas alınmıştır.)

kaçağı adıyla yayımlanan şiir kitabı, gerçekte benim ilk derlediğim sisler bulvarı'nın içinden bölünmüş bir parçaydı. başkalarını bilmem ama, benim için hep öyle kaldı”³⁰⁴

Şairin *Sisler Bulvarı*'yla senkronize ettiği *Yağmur Kaçağı* şiirleri, bu bağlamda ortak bir mitik episteme ihtiva eder. *Sisler Bulvarı* şiirlerinin kök aldığı epistemik yapı, bu şiir grubunda bazı farklılıklarla birlikte tekrarlanır. Bunları incelemek gerekirse:

Kitaba ismini veren giriş şiiri *Yağmur Kaçağı*'nda *Attilâ İlhan*, kahramanın animasıyla bütünleşme çabalarını anlatır. *Jungcu* perspektifte kodlanan anima-animus bütünleşmesi, kozmik su metaforunu antitezleştirerek epistemolojik zeminde aşk temini dönüştürür.

“elimden tut yoksa düşeceğim

yoksa bir bir yıldızlar düşecek

eğer şairsem beni tanırsan

yağmurdan korktuğumu bilersen

gözlerim aklına gelirse

elimden tut yoksa düşeceğim

yağmur beni götürecektir” (s. 9)

“geceleri bir çarpıntı duyarsan

telâş telâş yağmurdan kaçıyorum

sarayburnu'ndan geçiyorum

akşamsa eylül'se ıslanmışsam

beni görersen belki anlayamazsın

içlenir gizli gizli ağlarsın

eğer ben yalnızsam yanılmışsam

³⁰⁴ Attilâ İlhan, *Sisler Bulvarı*, İstanbul, 2015, 145-146.

elimden tut yoksa düşeceğim

yağmur beni götürecektir yoksa beni” (s. 9)

Alıntıladığımız mısralar, şairin su metaforunu antitezleştirerek kodladığının en önemli göstergeleridir. Mitolojilerde evrensel ana, dirim, ilksellik gibi kökensel epistemelerle karakterize edilen su miti, şiirde; *Leviathan* mitosuna bağlamında dönüştürülür. Şair yağmura yönelik imgelediği */yağmur beni götürecektir yoksa beni/elimden tut yoksa düşeceğim/* söylemleriyle, *Tevrat* ve *İncil*'de kötülüğü temsil eden su canavarı *Leviathan*'a gönderme yaparak “anın” getirdiği trajik halet-i ruhiyeyi gözler önüne serer.

Tarihsel zamanda, *Leviathan* mitosunun kodladığı trajik ruh hali, sevgili arketipi üzerinden evrensel bir dirime bağlanır. Şair, kahramanın hayat karşısında düştüğü *Sisfosvari* dramı, evrensel anaya -sevgili- aktararak evrenin kökeninde yer alan kozmogonik tekerrüre atıf yapar. Şiirde sevgiliye yönelik kodlanan */gözlerim aklına gelirse/ elimden tut yoksa düşeceğim/* mısraları, tarihsel zamanın neden olduğu sıkıntılardan kaçmak isteyen bireyin, tanrısal yakarışlarını- kahramanın anne karnına geri dönüş isteğini- ifade eder. *Attilâ İlhan* bu bağlama, su mitini olumsuz bir diyagrama oturtup sevgiliyi *ana tanrıça* kültü üzerinden dönüştürerek ulaşır.

Suna Su adlı şiir, *Freyacı* sonbahar mitosuna bağlamında, kahramanın yaşadığı çöküşü sevgili arketipine aktarır. Şiirde kullanılan aşk epistemesi de bu paralelde *Tartarosçu* imlere bağlanır.

“eylül’ün cesedi çamurda yatıyordu

gülhane parkı’nda bıçaklamışlar

cesedin ağzından kan akıyordu

kıpkızıl sakalları uzamıştı” (s. 10)

“suna su karanlıktan korkuyordu

sıçramış uykusundan uyanmıştı

kalbini sınıksıkı elinde tutuyordu

eylül'ün gözleri camlardan bakıyordu

kirpikleri yoktu dökülmüştü

suna su kalbinden korkuyordu”(s. 10)

Attilâ İlhan yukarıdaki mısralarda birçok mitik epistemeden faydalanır. Şair, *Suna* adlı sevgili arketipine yönelik kurguladığı tanrısal aşk temini, dişil su unsuruyla karakterize ederek evrensel su mitosuna gönderme yapar. Mitolojilerde; hayatın kaynağı-kökü olarak görülen su; ana tanrıça kültü bağlamında dönüştürülerek daima dişil kanada bağlanır. Şair de mitik tabandan alarak kullandığı bu epistemik yapıyı, sevgili arketipine aktararak kahramanın yaşadığı aşkın tanrısal boyutunu imgeler.

Şiirde kurgulanan bir diğer mitik episteme; *Apollon-Daphne* hikâyesi bağlamında platonik bir aşk temine kanalize olur. Bu hikâyeyi kısaca özetlemek gerekirse:

“Defne ağacına dönüşen Thessalia ırmağı Peneus'un kızı Daphne güzelin güzeli bir nymphe imiş. Kendini Gai tanrıçaya adadığı için erkekten kaçarmış. Tanrı Apollon ona gönül vermiş, peşine düşmüş, kız kaçar, tanrı kovalarmış. Tam yakalayacağı anda Daphne, babası ırmağa yakarmış onu kurtarsın diye. Birden bir defne ağacına dönüşmüş. Tanrı da bakmış ki kolları arasında sığıdığı gövde bir ağaç kütüğü. Defne ağacını kendi kutsal ağacı diye benimsemiş tanrı, sazını çalar, Musa'ların korosunu yönetirken dallarından yaptığı çelenkleri eksik etmemiş başından.”³⁰⁵

Attilâ İlhan, *Apollon-Daphne* hikâyesi merkezinde kurguladığı platonik aşk temini /ben yalnızlığımı giyinirim/suna su hayallerini giyinir/ellerine eylül bulaşır/kalbini bir yerlere koyamaz/düşünür düşünür düşünür/ mısraları üzerinden dönüştürür. *Eros'un* aşk oklarına hedef olan Tanrı *Apollon'un* gönül verdiği *Daphne*, *Apollon'un* mitik aşkına karşı kayıtsız kalarak *Apollon'u* büyük bir aşk azabının içine atar. *Daphne*, *Eros'un* aşk okuna hedef olmadığı için, *Apollon'a* gönül vermez ve kalbini boşlukta asılı bırakır. Şair ifade ettiğimiz bu mitik bağlamdan kök alarak kahramanın sevgiliye duyduğu mitik aşkın, sevgili tarafından karşılıksız bırakılma epistemesine gönderme yapar.

³⁰⁵ A. Erhat, *a. g. e.*, s. 81.

Suna Su İçin koşma adlı şiir, *Apollon-Dionysos* diyalektiği bağlamında kurgulanmış bir aşk epistemmesini ihtiva eder.

*“ellerini saçlarıma dolaştırma
parmakların dudaklarıma değmesin
bu ağaçlar böyle yeşil giyiyorlar
bu yıldızlar gözlerine doğuyorlar
ellerini saçlarıma dolaştırma
nefesin avuçlarıma esmesin
yoksa yine yolcuyum suna su”*(s. 12)

*“bu yağmurlar böyle yorgun yağıyorlar
bu rüzgârlar kapımızı dövüyorlar
bu ışıklar böyle birden sönüyorlar
gözlerini karanlığa alıştırma
aydınlığı seviyorum suna su”* (s. 12)

Friedrich Nietzsche Tragedyanın Doğuşu adlı eserinde sanatın kökenine yönelik yaptığı sorgulamalarda, sanatın gelişimini *Apolloncu* ve *Dionysosçu* zıtlığa bağlar. Filozof bu durumu şu şekilde açıklar:

“Sanatın gelişiminin, Apolloncu olan ve Dionysosçu olan ikiliğine bağlı olduğunun salt mantıksal kavrayışına değil, görüşün dolaysız kesinliğine de vardığımız zaman, estetik bilimi için çok şey kazanmış olacağız; tıpkı insan soyunun cinsiyetlerinin ikiliğine, sürekli savaşa ve yalnızca dönem dönem ortaya çıkan uzlaşmaya bağlı oluşu gibi. Bu isimleri, sanat görüşlerinin en derin gizli öğretilerini gerçi kavramlardan değil, ama tanrılar dünyasının net figürlerinde, kavrayışlı kişiler için algılanabilir kılan Yunanlılardan ödünç alıyoruz. Yunan dünyasında kökene ve hedeflere göre, yontucunun sanatıyla, Apolloncu olanla, müziğin görsel olmayan sanatı, Dionysosçu olan arasında

muazzam bir katrşıtılık bulunduğuna ilişkin bilgimiz, onların bu iki sanat tanrısına, Apollon'a ve Dionysos'a dayanır: birbirinden böylesine iki farklı bu iki dürtü yan yana var olur, çoğu kez birbirleriyle açık bir uyuşmazlık içinde ve birbirlerine karşılıklı olarak sürekli yeni daha güçlü doğumlara uyarırlar, o katrşıtılığın, ortak " sanat" sözcüğünün ancak görünüşte örttüğü kavgasını yeni baştan başlatmak için; ta ki sonunda Helen "istenci"nin metafizik bir harika edimiyle, birbirleriyle çiftlenmiş görününceye ve bu çiftlenmede Attika trafedyasınının hem Dioysosçu hem de Apolloncu sanat yapıtını üretinceye kadar. ”³⁰⁶

Nietzsche'den alıntıladığımız uzun pasaj bize gösteriyor ki, sanatın kökeninde; Apolloncu dinginlik ve Dionysosçu coşkunluk diyalektiği büyük rol oynamaktadır. Evrenin yaratımını ve yeniden yıkımını diyalektik bir çatışma içine sokan bu durum, Attilâ İlhan tarafından şiirin çeşitli mısralarında imgelenir. Şair, /ellerini saçlarıma dolaştırma/ parmakların dudaklarıma değmesin/ gözlerini karanlığa alıştırma/ aydınlığı seviyorum suna su/ mısralarında kodladığı ten hazzı epistemmesini, Dionysosçu bir boyuta angaje etmiştir. Şiirde cinsellik temi üzerinden Dionysosçu kanada aktarılan esrik yapı, antiteziyle, yani Apolloncu dinginlikle sentezlenir. Şair evrenin yıkımını imleyen sevgiliyle yaşanacak ten hazları imgeleminin karşısında Apolloncu aydınlık mitosunu kurgular ./ gözlerini karanlığa alıştırma/ aydınlığı seviyorum suna su/ mısralarında kodlanan bu yapı, Nietzsche'nin Apollon-Dionysos diyalektiği bağlamında okunabilecek bir epistemeye sahiptir. Şair, Dionysosçu ve Apolloncu imgelemi şiirde çatıştırarak aslında evrensel yaratım mükemmelliğine gönderme yapar. Şiirin genelinde sevgiliye yönelik kurgulanan zıtlık imgelemi, Nietzscheci perspektifte evrensel bir sıçrayışa, bir başka ifadeyle, sanatın tamlılığını sağlayan mükemmellik formunun yarattığı doğa birliğine gönderme yapar. Şair bu göndermeyi, doğaya ait unsurları Tartarosçu kanala angaje ederek postmodern bir dönüşümle vurgular. Aşadıda alıntıladığımız mısralar dikkatle incelendiğinde, doğaya ait imgelenmiş karamsar imlerin, Dionysosçu diyalektikle sentezlenerek kozmik tamlık formuna gönderme yaptığı anlaşılacaktır.

"bu ağaçlar böyle yeşil giyiyorlar

bu yıldızlar gözlerine doğuyorlar

bu yağmurlar böyle yorgun yağıyorlar

³⁰⁶ Friedrich Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, İst., 2013, s. 17.

bu rüzgârlar kapımızı dövüyorlar” (s. 12)

Büyük İstifham Üzerinde adıyla beş bölümü kapsayan şiir grubunun ilk şiiri *Şimdi Sen Olsan'da* şair, sevgili arketipini merkeze alarak çeşitli mitik dönüşümler gerçekleştirir. *Freycı* sonbahar mitosuyla imlenen sevgiliden ayrı geçirilen zamanların trajedisi, kahramanı derin bir düş imgeleminin içine oturtarak kutsal aşk epistemmesine gönderme yapar.

“ilk sonbahar yağmuruyla oturduk hayli dertleştik

ben camın önündeydim o arkasındaydı

sen izmir taraflarında uzakça bir yerdeydin” (s. 13)

“düinden bugüne çektiklerin eksilmedi dedi yağmur bana

eksilmeyecek dedi bugünden yarına

bir hiçliğin koynunda istifham gibi büyüyeceksin

sual sorduğun her şey senden سوال soracak

bitirdim sandığın vakit başladığımı göreceksin” (s. 13)

Aktardığımız bentlerde ifade edilen */ben camın önündeydim o arkasındaydı/ sen izmir taraflarında uzakça bir yerdeydin/* mısralarında, sevgiliye yönelik kodlanan yol arketipi, *Narkissos* mitinden hareketle dönüştürülür. Şair pınar başında kendi güzelliğine bakarak âşık olan *Narkissos* mitinden kök olarak anima-animus bilinç bütünleşmesini ikiye böler. Şiirde cam metaforu üzerinden temellendirilerek *Narkissos'un* kendi güzelliğine âşık olduğu pınar imgelemine gönderme yapan bu dönüşüm, *Narkissos'un* kendi benine yönelik beslediği sevgi nedeniyle önceden âşık olduğu *Ekho'dan* uzaklaşmasından hareketle, mitik bir aşk kanalına aktarılır. Şair, sevgiliye yönelik kurguladığı düşlemi */ben camın önündeyim o arkasındaydı/* mısralarında cam metaforu üzerinden bölerek *Narkissos'un* kendilik perspektifinin yarattığı narsistik egoizmi imlemiş, bunu da mitik aşkı zedeleyen bir husus olarak kodlamıştır.

Attilâ İlhan, uzaklardaki sevgili arketipi üzerinden dönüştürdüğü *Narkissos* mitosunu, kozmogoniden önceki *Khaos* diyagramına da bağlar. Şair, sevgiliden ayrı geçirilen zamanları bu mit bağlamında dönüştürürken, “an” içinde sevgiliyi tahayyül etmenin getirdiği tanrısallığı da *Apolloncu* ışıksallık kanadına angaje eder.

“yağmurun altında insanlar biçimsizdiler

şimdi sen olsan ortalık şenlenecekti

sanki birdenbire ışıklar yanacaktı

oysa ben içimdeki kandili söndürecektim” (s. 13)

Şiirde kodlanan */yağmurun altında insanlar biçimsizdiler/* mısraları, direkt ilksel su metaforunun imgelediği kozmogoni öncesi evren tasarımına gönderme yapar. İnsanların su miti üzerinden biçimsizleştirilmesi, kozmogonik mükemmellik öncesi var olan bir *Khaos* halini gündeme getirirken şair *Khaos* mitini, sevgiliden ayrı geçirilen zamanların sıkıntısıyla karakterize eder. Nitekim */yağmurun altında insanlar biçimsizdiler/* mısralarından hemen sonra kurgulanan */şimdi sen olsan ortalık şenlenecekti/sanki birdenbire ışıklar yanacaktı/* söylemleri, sevgilinin kozmogonik bir atılımı imlediğinin göstergeleridir. Şair sevgiliyi, kozmogonik bir yaratım mükemmelliği bağlamına oturtarak anın getirdiği khaos haletini aşmak ister. Bu da ancak sevgilinin an içinde gözükmesiyle, bir başka ifadeyle, ilksel yaratım mükemmelliğini imgeleyen ana tanrıçanın devreye girmesiyle mümkün olabilir.

Gözlerimi Kapasam adlı şiir, mitik sevgiliye yönelik an içinde kurgulanan bir düşlem formunu ihtiva eder. Şair mitik aşk temini vurgulamak için çeşitli dönüşümlerden faydalanır.

“gözlerimi kapasam

sen boyluboyunca yanibaşımdasın

dişlerinin arasında bembeyaz bir nilüfer

alevleri bile öpebilirmiş gibi

güçlü ve gururlu gazın

beni öptüğün zaman erkek seni öptüğüm zaman kadın

yanıbaşımdayın” (s. 14)

Sevgiliye yönelik kodlanan /dişlerinin arasında bembeyaz bir nilüfer/alevleri bile öpebilirmiş gibi/ güçlü ve gururlu ağzın/ söylemleri, şairin sevgiliyi mitik bir bağlama kanalize ettiğini gösterir. Sevgilinin dişlerinin nilüfer çiçeğine benzetilmesinin arkasında yatan mitik bağlam; tanrı *Zeus’un*, *Echo* ve *Narkissos’un* ölümsüz aşkını simgelemek için pınar başına nilüfer çiçeği diktiği hikâyeye dayanır. Şair sevgilinin dişlerinin arasında tasavvur ettiği nilüfer çiçeği mefhumuyla, *Echo* ve *Narkissos* arasındaki aşkın ölümsüzlüğüne gönderme yapar. Burada dikkatimizi çeken önemli bir ayrıntı, *Attilâ İlhan’in* bu ölümsüz aşk epistemisini, evrenin eskatolojik perspektifinden hareketle dönüştürmesidir. Şair tıpkı *Echo Ve Narkissos’un* mitik aşkında olduğu gibi ölümü, yeniden diriliş temasıyla karakterize ederek *Eliadeci* ilksel kozmogoniye atıf yapar.

“gözlerimi kapasam

senin için bir mısra tasarlasam

bir renk düşünsem

başımı senin dizine koyduğumu uyuduğumu düşünsem

çocuğunmuşum gibi saçlarımı okşadığını

kocanmışım gibi yakama çiçek taktığını

bir yağmur şehrin bütün seslerini öldürse

sen ve ben günün yirmi dört saatını öldürsek

boğazlasak

ellerin göğsüme girse avuçlayıp kalbimi koparsa

sımsıcak

ben senin kanına girsem

kalbine kurulup otursam” (s. 15)

Serdedilen pasajda geçen / *bir yağmur şehrin bütün seslerini öldürse/ sen ve ben günün yirmi dört saatını öldürsek/* mısraları, kahraman ve sevgilinin tarihsel zamanı aşma isteklerini ortaya koyar. Şair, sevgilinin ve kahramanın kronolojiyi aşma çabalarını vurgulayarak mitik aşk temini dairesel bir zamana angaje eder. Ayrıca, zamanın daireselleşmesi, “*an*” içinde ölümün karakterize ettiği yeniden diriliş mitini, anima-animus bütünleşmesine de bağlar. *Attilâ İlhan* bunu, */ellerin göğsüme girse avuçlayıp kalbimi koparsa/sımsıcak/ben senin kanına girsem/kalbine kurulup otursam/* mısralarında kurguladığı tamlık formu üzerinden “*Hermafrodit*” bir mitosla sistemleştirir.

İki Elin Kızıl Kanda Olsa adlı şiir, sevgili arketipine yönelik oluşturulmuş mitik bir aşk epistemelerini vurgular. *Attilâ İlhan* sevgiliyi, “*ana tanrıça*” kültü bağlamında dönüştürerek *Eliadeci* kozmik tekerrürün “*purity*”sine gönderme yapar.

“sen benim yanıma gelirsen

kıyamet olur

bir damla gözyaşı okyanus boşluklarını doldurur

senin gözyaşların beş kıtayı eritirler

hünerli ellerin yeni bir dünya yaratırlar

gözlerimden milyonlarca yıldız çoğaltırsın

milyonlardca defa bakabilmem için

geceleri sana bir saniyede

parmaklarımdan istifhamlar çoğaltırsın

her ağacın dalına bir istifham asarsın

ölüme mahkûm eder beni asarsın

ben tutar seni asarım

karanlıkta klamış çocuklara döneriz

artık ben diye bir şey kalmamıştır

sen diye bir şey yoktur

hiç gelmemişe döneriz

korkarız” (s. 17)

Şiirde söylemsel zemin oluşturan yukarıdaki mısralarda şair, “*ana tanrıça*” kültürünün kodladığı yaratıcılık mitosuna gönderme yapar. *Attilâ İlhan* kahramanı, sevgilinin yanında olunan mitik bir zamana kanalize ederek kozmolojik unsurları yeniden yaratmaya başlar. Bu, */hünerli ellerin yeni bir dünya yaratırlar/gözlerimden milyonlarca yıldız çoğaltırsın/* mısralarında bütün çıplaklığıyla gözler önüne serilir. Aktarılan mısraları *Eliadeci* perspektiften değerlendirdiğimizde; kahramanın animasıyla bütünleşmesinin, ilksel kozmogoniye tekrarladığını da kolaylıkla söyleyebiliriz.

Sen Olmadığın Vakit şiirinde *Attilâ İlhan*, sevgiliden ayrı geçirilen zamanların trajedisini anlatır. Sevgilinin tanrısal bir merkezle kodlandığı şiirde, zaman zaman mitik bir bakış açısı yakalanır.

“o denizde gördüğüm sen

benim için bir şarkı söyleyecektin

hazırdın

gitarını bir çocuk gibi dizlerine yatırdın

kanada’lı üç tayfa tezgâhın içine girdiler” (s. 20)

Aktarılan mısralarda geçen */o denizde gördüğüm sen/ benim için bir şarkı söyleyecektin/* mısraları, *Seiren-Siren* mitosu üzerinden dönüştürülür. “Seirenler (adları Batı dillerine Siren diye geçmiştir) Yunan mitolojisinin uydurduğu efsanelik yaratıklar arasında günümüze dek tutunan ve başka mitolojilerin etkisi altında karışma, değişime uğrayan deniz kızlarıdır. İlk *Odyssea*’da sözü geçen Sirenler kadın gövdeli, kuş kanatlı ve güzel sesli olarak tanımlanır. Sonradan ortaçağın yarattığı ve özellikle kuzey folklorunda görülen figürlerin etkisiyle Sirenler kanatlı olmaktan çıkmış ve yarı insan, yarı balık biçiminde deniz kızları diye canlandırılmıştır. Bugün de Siren ya da deniz kızı

deyince, belden yukarısı kadın, aşağısı pullu pullu ve yüzgeçli olan yaratıklar akla gelir.”³⁰⁷

“Seirenler efsanesinin bir gerçekle ilişkisi olup olmadığı zamanımızın bilgin ve gezginlerini ilgilendirmiştir. Bu masala simgesel bir anlam vermek isteyenler de olmuştur. Doğadan gelen bir çağrıya dayanamayıp kendini ölüme atan erkek motifi nice şiir ve masallara konu olmuş, Heine’nin “Lorelei”na karşılık bizde Melih Cevdet Anday’ın “Kolları Bağlı Odiseus” şiiri akla gelir.”³⁰⁸

Şairin anlattığımız bu mitik epistemeden yola çıkarak kurguladığı /o denizde gördüğüm sen/ benim için bir şarkı söylecektin/ mısraları, Siren mitosu üzerinden dönüştürülmüş deniz kızlarının, kahramana yaptığı mitik bir çağrı olarak okunabilir. Campbellci kahramanlık mitosu bağlamında kodlanan sevgilinin kahramana yaptığı mitik çağrı şiirde, su miti üzerinden kodlanmış bir tanrısallıkla kurgulanmıştır. Şair, Sirenlerin yaptığı mitik çağrıyı, kutsal aşk temi etrafında şekillendirerek anima-animus bütünleşmesine aktarmıştır.

Değil Mi Ki adlı şiirde, mitik ay imi etrafında temellendirilen tanrısal bir aşk tablosu çizilir. Şair işlevsel olarak kullandığı ay metaforunu, anima-animus bütünleşmesi bağlamında kodlanan tanrısal aşk temine bağlar.

“şehrin üstünde tozlu bir ay silkinmektedir

mevsim yaz olmuş sonbahar olmuş ne umurum

değil mi ki o büyük istifhamın üzerindeyiz

birbirimizi seviyoruz

ve sevgimizden şüphe ediyoruz” (s. 21)

Mitolojilerde *Meryem Ana’yı*, *Demeter’i* var eden *Artemisçi* ay imi, şiirde, mitik aşk bağlamını kuvvetlendiren bir unsur olarak ele alınmıştır. *Attilâ İlhan* mitik bir perspektife oturttuğu ay imini, tanrısal aşk epistemesiyle karakterize ederek aşka yüce bir anlam biçmiştir.

³⁰⁷ A. Erhat, *a. g. e.*, s. 268.

³⁰⁸ A. Erhat, *a. g. e.*, s. 269.

Üçüncü Şahsın Şiiri adlı manzumede İlhan, kahramanın sevgiliye ulaşma yolunda yaşadığı engelleri, *Campbellci* kahramanlık mitosu bağlamında dönüştürerek anlatır. Şair, divan edebiyatının epistemolojik yapısından beslenerek kurguladığı rakip âşık figürünü, *Hadesçi* imlerle yeraltı dünyasına kanalize eder.

*“gözlerin gözlerime değince
felâketim olurdu ağlardım
beni sevmiyordun bilirdim
bir sevdiğin vardı duyardım
çöp gibi bir oğlan ipince
hayırsızın biriydi fikrimce
ne vakit karşımda görsem
öldüreceğimden korkardım
felâketim olurdu ağlardım”* (s. 22)

*“hayırsızın biriydi fikrimce
güldü mü cenazeye benzerdi
hele seni kollarına aldı mı
felâketim olurdu ağlardım”* (s. 23)

Zehra Kardelin adlı şiirde şair, *Zehra Kardelin* sevgili arketipini ana perspektife yerleştirerek kahramanın animasına yönelik tasavvurlarını imgeleştirir. *Attilâ İlhan* sevgiliye yönelik kurguladığı mitik imajları, genellikle kozmosun unsurlarından hareketle temellendirilir.

*“sen kimsenin bilmediği bir yıldız gibisin
istersen derya düşünür kahrolur kaderinden
istersen dağ yürür yağmur olur bulut olur*

bir rüzgârın koynundan çıkar gelirsin

gözlerin iki siyah karanfil gibi

gözlerini alsam yakama taksam

zehra kardelin” (s. 24)

“sen bensin ben benim

kalbimde senin kalbin kalbinde benim kalbim

ben yanardağ sen ateş sen dünya ben güneş

ömrün ömrüme girmiş yazan alnıma yazmış

nur yüzüne yüzün şarkılara dönsün

kalbim bir yol sana gitmiş

zehra kardelin” (s. 25)

Yukarıda aktardığımız mısralarda kurgulanan /sen kimsenin bilmediği bir yıldız gibisin/ bir rüzgârın koynundan çıkar gelirsin/sen masallardan bile güzelsin büyüksün/ben yanardağ sen ateş sen dünya ben güneş/ söylemleri, doğrudan Türk mitolojisinden köken alır. Türk mitolojisinde evrensel göğe ait olan; yıldız, güneş, ay, ateş gibi unsurların tanrısallaştırıldığı, bu unsurlara ait tanrısal bir tasavvurun kodlandığı bilinen bir gerçektir. Şair de bu bağlam katmanından hareket ederek sevgiliyi mitik kozmosa angaje etmiştir.

Aynı zamanda yukarıdaki mısraların *Eliade'nin “merkezi simgecilik”* kavramına gönderme yaptığı da söylenilebilir. *Eliade'nin* sembol çözümlemesinde önemli bir yer işgal eden “merkezi simgecilik” kavramı, nesnelere içinde yaratılan mitik düşlemin daima kozmosu kapsamasını ihtiva eder. *Attilâ İlhan Eliadeci* merkezi simgeciliği, nesneleştirilmiş bir özne üzerinden -Zehra Kardelin- kodlayarak sevgili arketipine yönelik yakaladığı imajları minyatürleştirilmiş bir evren tasavvurunun merkezine aktarır.

Şiirde kullanılan bir diğer mitik episteme, kutsal kırk sayısı³⁰⁹ üzerinden dönüştürülmüş “*kırk haramiler*” mefhumunun sevgiliye aktarılmasıyla elde edilir. *İlhan*, mitik bir anlam yapısına sahip olan “*Kırk Haramiler*” hikâyesini dönüştürerek sevgilinin masalları bile aşan mitikitesine vurgu yapar.

“sen masallardan bile güzelsin büyüksün

açıl susam dedim açıldı kalbimin kapıları

kırk haramiler yol verdi sana

ellerin alınma dokundu havai fişek oldum” (s. 24)

Birinci Cuma şiiri, *Freyacı* sonbahar mitosu paralelinde kurgulanmış bir manzumedir. Şair sonbaharın getirdiği karamsar imgelemi, kahramanın sevgiliden ayrı geçirdiği günlerin acısıyla paralel kullanır.

“soğuk soğuk geceleyin

sonbahar yağarsa geceleyin

gözlerindeki bıçaklar parıldarsa

nabızların uğuldarsa geceleyin

tırnaklarından kıvılcımlar uçarsa

saklı bir korku gibi içimdesin

soğuk soğuk geceleyin” (s. 29)

³⁰⁹ İslam öncesi Türk geleneklerinde de çok yer tutan bu sayı Muhammed’in kırk yaşında Allah’tan ilk vahyini alması, Allah’ın Âdem’in çamurunu kırk gün yoğurduğuna inanılması, Mehdi’nin dünyaya tekrar geldiğinde kırk yıl kalacak olması, diriliş esnasında göklerin kırk gün boyunca dumanla kaplanacağı ve dirilişin kırk yıl süreceğini ifade eder. Muhammed’in isminin başladığı ilk harf olan mim harfinin sayısal değeri kırktır. Öte yandan Alevilerdeki cem törenlerinin Peygamberin göğe olan yolculuğunun tekrarından ibaret olduğunu söyleyen Melikoff, miraç hadisesi esnasında Kırklar Meclisinin kurulduğunu söylüyor. Sivas yöresinden bir Alevî’nin tanıklığına dayanan araştırmacı bu tanığa izafeten: “Alevilerde Cem demek Kırkların Cem’ini taklit etmek, yani onu canlandırmak demektir,” sözünü aktarıyor. Doğum ve çocukla ilgili birtakım geleneklerin uygulanmasında, bu kırk günlük süre önemli sayılmıştır. Türk-İslam edebiyatının pek çok eserinden kırk sayısının simgeselliğine dayanılır. (Y. Çoruhlu, *a. g. e.*, s. 229-230.)

Rüzgâr Gülü şiirinde şair, kahramanın animasına yönelik aradığı mitik aşkı imgeler. *Jungcu* anima-animus bütünleşmesinin vurgulandığı şiir, başlı başına aşk epistemisi etrafında teşekkül eder.

“gözlerini söndürme muhtacım

ben senin aydınlığına muhtacım

yepyeni bir ilkbahar harcıyıp

bir yaz boğup bir sonbahar harcıyıp

rüzgâr gülünü arayacağım”(s. 32)

“ikimiz iki sap buğday olsak

sen benim olsan ben senin olsam

bir gece vakti aklına gelsem

uykunu tutsam bırakmasam

seni kucaklasam kucaklasam

birbirimizin kalbini dinlesek” (s. 32)

Kahramanın sevgiliye yönelik mitik arayışlarını aktaran yukarıdaki mısralar, tamlık formu etrafında karakterize edilmiştir. Şair, anima-animus bütünleşmesi etrafında temellendirilen tamlık formunu, evrenin yeniden yaratılışı bağlamında kozmogonik bir diyagrama kanalize eder.

Yangın Gecesi adlı şiirde *Attilâ İlhan*, toplumcu sanatçılar üzerinde uygulanan faşizan baskıları- 50’li yıllarda- imlemiştir. Şair, yangın metaforu üzerinden faşizmi kodlamış, kodlanan bu bağlam da, *Tartarosçu* imajlarla cehennem mitosuna kanalize olmuştur.

“yangın gecesini giyinmiştim

ateş istanbul’a bulaşmıştı

yalnızdım zehirdim zehirliydim
bütün köprülerim atılmıştı
gemimi ellerimle batırmıştım
istanbul nefes nefes yanıyordu
sen tutuşmuşsun yanıyordun
çığlıkların kulağımdan gitmeyecek” (s. 35)

“sen bir cehennemdin yanıyordun
istanbul bir cehennemdi yanıyordu
ben eski cehennemdim yanıyordum
şiiirlerim haykırmaya başlamıştı” (s. 35)

Attilâ İlhan, Paris deneyimlerini anlattığı Bulvardia şiirinde, Paris’i Cassirerci mitik mekânsallık formülasyonu ile kurgulayarak şehre yönelik Apolloncu imler kullanır.

“bugün ayın on dördü ortalık gün gibi maşallah
paris’in üstüne kırk yıldız doğmuş kırk bir buçuk
tuttum birine ses ettim ulan dedim abduallah
abduallah değilim dedi ben dedi sofü marguerite
ben sainte jospeline dedi öteki gözü açık
öteki la bergere dedi güneydoğu’daki ifrit
kömür kör olur ışımaz sürüm sürünür inşallah” (s. 39)

Alıntıladığımız mısralarda geçen /bugün ayın on dördü ortalık gün gibi maşallah/paris’in üstüne kırk yıldız doğmuş kırk bir buçuk/ mısraları, Paris’in doğrudan Apolloncu imlerle ışıksallaştırıldığına en önemli delilleridir. Şairin sanat hayatında

büyük öneme sahip olan *Paris* şiirde, *Apolloncu* imlerle tanrısal bir kanala bağlanarak mitik bir mekân algısı yaratılır.

Cassirer'in “*tüm mekân dünyası ve onunla birlikte kozmos, bize kendini kâh küçültücü, kâh büyütücü kıstas içinde gösterebilen, ama en küçükteki gibi en büyükte de daima aynı kalan belli bir modele göre inşa edilir. Mitik mekândaki her bağlantı nihayetinde bu ilk baştaki özdeşliğe dayanır; yani bu bağlantılar benzer biçimli etkilemeye veya dinamik bir yasaya değil, varlığın ilk baştaki mevcudiyetine kadar geri gider*”³¹⁰ diyerek nitelendirdiği mitik mekân algısı şiirde, alkol metaforu üzerinden dönüştürülür.

“altın fıçı'da iki tek attık bizim mırç'la beraber

aman bir anjou şarabı attık dostlar başına

seine boyunu tuttuk yürüdük lyon garı'na kadar

ne bal gözlü kızlar geçti en altın gözlü

dudaklarını yazayım dedim gözlerini yazdım boşuna

sekseni bayılıp cigara aldık tuzlu mu tuzlu

dumanları aya tükürdük seksener seksener” (s. 39)

Yukarıdaki mısralarda, */altın fıçı'da iki tek attım bizim mırç'la beraber/aman bir anjou şarabı attık dostlar başına/* söylemleriyle kodlanan mitik mekânsallık, alkolün neden olduğu kendinden geçme haletiyle karakterize edilir. Şair divan edebiyatından *Cemşid*³¹¹ epistemelerini, Yunan mitolojisinden de *Dionizyen* coşkunluğun yarattığı vecd halini dönüştürerek *Paris* şehrine yönelik tanrısal bir perspektife ulaşır. Şiirde kahramanların şarap içtikten sonra *Lyon* garına kadar yürümeleri, *Dionizyen* bir coşkunluk mantalitesiyle Dünyevi bir zevke de gönderme yapar. Şair, tarihsel zamanın

³¹⁰ E. Cassirer, *a. g. e.*, s. 133.

³¹¹ Rivayete göre Cem, maiyyeti ile birlikte bir kır gezisindeyken, gökte bir kuş görür. Kuşun ayaklarına bir yılan sımsıkı sarılmıştır. Okçularına kuşa zarar getirmeden yılanı vurmalarını söyler. Kuş kurtulunca Cem'in yanına gelir ve gagasından çıkardığı birkaç taneyi bırakır. Bu taneler toprağa ekilince üzüm ve asma elde edilir. Üzümün suyunu içmek âdet haline gelir. Ayrıca çok bekleyen üzüm sularının zehirli olduğu inancı yaygınlaşır. Birgün Cem'in cariyelerinden birisi intihâr etmek ister. Bunun için de bir köşede unutulmuş ve köpürmüş olan üzüm sırasını içer. Daha sonra kendisinde değişik rûh halleri belirir. Kendisine geldiğinde keyfiyeti Cem'e anlatır. O da şırayı uzun müddet bekletip içmeyi âdet haline getirir. Bu sıra, şaraptır. Bu nedenle şarap, Cem ile birlikte çok anılır. (İskender Pala, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, İstanbul 2011, s. 83.)

sıkıntılarında kurtulmak için alkol unsurunu kullanıp kendinden geçmek, mitik zamanlara açılmak ister.

Yine şiirde */aman bir anjou şarabı attık dostlar başına/seine boyunu tuttuk yürüdük lyon garı'na kadar/ne bal gözlü kızlar geçti ne altın gözlü/* ifadelerinde kodlanan alkol imajının, *Bachelardien* bir fenomenolojiye de tabi tutulduğu söylenebilir. *Bachelard* fenomenolojisinde alkolün karşı cinse yönelik bir anlam katmanına sahip olması, bir başka ifadeyle cinselleştirilmiş ateş mitinin karşı cinse yönelik kurgulanması şiirde; */bal gözlü kızlar geçti/* söylemi üzerinden dönüştürülür. Şair, alkolün vecd etkisiyle kendini efendisi ateşe-erkeğe-teslim eden su-kadın-mitini, */seine boyunu tuttuk yürüdük lyon garı'na kadar/ ne bal gözlü kızlar geçti en altın gözlü/* söylemi üzerinden mitik mekân *Paris'e* angaje eder.

Hannelise adlı şiir, mitik aşk temi perspektifinde kurgulanmıştır. Şair bu şiirde, sevgiliye yönelik tanrısal imajlar kullanarak mitosunu sistemleştirir.

“yağmurdan çıkıp geleceksin hannelise

yağmur gözlerinden çıkıp gelecek

bir öğle sonu paris'te hannelise

bir kahvede grands boulevards türküsünü çalacaklar” (s. 41)

Yukarıdaki mısralarda sevgiliye yönelik kurgulanan */yağmurdan çıkıp geleceksin hannelise/yağmur gözlerinden çıkıp gelecek/* söylemleri, doğrudan “su” mitosuna gönderme yapar. Şair, sevgiliyi mitik bir diyagrama çıkartmak için, “*ana tanrıça*” kültünün” imgelediği dişil su unsurundan faydalanır. Şiirin devamında, bu kültürün simgelediği su miti, *Bachelardcı* çocuksu düşünme açılır. Şair sevgiliye yönelik kurgulanan düşünme formunu, “*çocuksuluk*” üzerinden temellendirerek kozmik yaratımın kökenine atıf yapar.

“gözlerine bakıp sanki mavi diyeceğim

sanki çocuk diyeceğim

aydınlanacaklar” (s. 41)

Şiirin genelinde, sevgiliye yönelik kurgulanan ilksel kozmogoni epistemesi, şiirin sonuna doğru, mitik beyaz renk üzerinden kodlanmış evrensel bir saflığı imgeler. Şair; insanın yaratımındaki mutlak mükemmelliği, beyaz rengi üzerinden imgeleştirerek kozmogonik mükemmellik epistemelerini sistemleştirir.

“insan kendisine rağmen yaşayamaz

kalbimiz beyaz derken biz siyah diyemeyiz

diyemeyiz hannelise”(s. 42)

Şair, *Maira Missakian* adlı şiirde kurguladığı mitik aşk temini, *Freycı* sonbahar kahramanlık mitosuyla sentezleyerek aktarır. Şiirin ana kurgusu; kahramanın animasına duyduğu tanrısal aşk bağlamında ilerler.

“yüksekkaldırım’da bir akşam

maria missakian’ı düşündüm

eğer kendimi bıraksam

yağmur olabilirdim yağardım

kasım’da bir çınar olurdum

yaprak yaprak dökülürdüm

kalbimi sıkı tutmasam” (s. 46)

Alıntıladığımız mısralarda şair, kahramanın sevgilisine duyduğu aşkı kozmolojik unsurlarla eksenler. Şiirde geçen */maria missakian’ı düşündüm/eğer kendimi bıraksam/yağmur olabilirdim yağardım/* mısraları, evrenin ilksel yaratımını imgeleyen kutsal su mitosunu üzerinden temellendirilir. *Attilâ İlhan* kahramanın sevgiliye duyduğu aşkı, */yağmur olabilirdim yağardım/* söylemiyle tanrısal yağmur metaforuna aktararak aşkı mitik bir diyagrama kanalize eder. Mitolojilerde, yağmuru ve gök gürültüsünü doğrudan tanrıların yönlendirdiği düşünüldüğünde, şairin kahramana yönelik kodladığı */yağmur olabilirdim yağardım/* mısralarının tanrısal *Zeus* erki bağlamında kodlanmış bir yaratım atmosferini imlediği düşünülebilir.

Zeus bağlamında imgelenmiş tanrısal yaratım epistemesi, şiirin ilerleyen mısralarında sanatsal bir yaratımı da ihtiva ederek ontolojik bir anlam katmanına sahip olur.

“döküp saçıp boşaltsam

içimde yükselen şiiri” (s. 46),

Şair, */döküp saçıp boşaltsam/içimde yükselen şiiri/* mısralarıyla; sanatsal yaratımın kökeninde bulunan mitikiteye gönderme yapar. Kahramanın içerisinde yükselen şiirleri boşaltma isteği de bu bağlamda, sevgiliye yönelik yaşanan mitik aşkın tanrısallığının dönüşümsel halidir. *Attilâ İlhan* sevgiliye duyulan mitik aşkı, sanatsal bir yaratım üzerinden temellendirerek varoluşsal bir anlam epistemesine yelken açar.

Sevgiliyi tanrısal diyagrama oturtan şair, kahramanı *Freycı* sonbahar mitosuyla karakterize ederek anima-animus bütünleşmesinin olanaksızlığına gönderme yapar.

“yine akşam oldu attilâ ilhan

üstelik yalnızsın sonbaharın yabancısı

belki paris 'te maria missakian

avuçlarında bir çarmıh acısı

gizlice bir sefalet gecesi

çocuğunu boğarmış gibi boğup paris 'i

sana kaçmayı tasarlar her akşam” (s. 47)

Alıntılanan mısralarda söylemselleşen */yine akşam oldu Attilâ İlhan/üstelik yalnızsın sonbaharın yabancısı/* mısraları, doğrudan *Freycı* perspektifte dönüştürülmüş çöküş mitosunu imgeler. Şair sevgiliyle geçirilen mitik zamanları, yeniden doğumu imgeleyen güneşin doğum mitiyle tanrısal bir kanala angaje ederken sevgiliden ayrı geçirilen tarihsel zamanı, geceye dair kurgulanan *Tartarosçu* imgeleme aktarmıştır. Bu bağlamda şiirde kurgulanan */yine akşam oldu/* söylemi, *Apolloncu* ışıksallığın getirdiği mitik aşk epistemesi ile *Tartarosçu* karanlığın getirdiği ayrılık teminin diyalektik çatışmasını ihtiva eder.

Şair, *Tartarosçu* karanlık imgelemin kodladığı trajik ruh halini güçlendirmek için, *Hz.İsa* mitosundan da faydalanır. Şiirde kurgulanan */avuçlarımda bir çarmih acısı/gizlice bir sefalet gecesi/* mısraları, *Hz. İsa'nın*³¹² çarmıha gerilme epistemesi üzerinden kurgulanmış bir mitosa gönderme yapar.

Kadınlar Havası adlı şiir, *Anadolu* kadınlarının kutsallığı epistemesi etrafında vücut bulmuştur. Şair bu kutsallığı sağlarken *Artemis-Demeter ana tanrıça* mitosunun dönüşümünü yapar.

“bir sen değilsin ki zeliha da var
zeliha'nın çığlık çığlığa doğurmuşluğu
bir baş soğan gibi kırılmışlığı
ümmühan da var bir sen değilsin ki
ardemis'in kan kırmızı sarhoşluğu
sonra melâhat'ın kahrolmuşluğu
bir sen değilsin ki başkaları da var
nehir uğultularıyla içimi dolduran
başımı döndüren yüzümü güldüren
memleketimin bereketli kadınları” (s. 51)

Alıntılanan mısralarda *ana tanrıça* kültünü imgeleyen şair, birçok mitolojik imgelemden faydalanır./*bir sen değilsin ki zeliha da var/zeliha'nın çığlık çığlığa doğurmuşluğu/* mısraları, doğrudan *Hristiyan* mitolojisindeki asli günâh mitinin dönüşümünü yapar. Bilindiği gibi *Hristiyan* mitolojisinde, *Hz. Âdem* ve *Havva'nın* cennetteki yasak meyvadan yemeleri nedeniyle bütün insanlığın günâhkar doğduğuna yönelik bir inanç mevcuttur. Bu asli günâh inancı Türk mitolojisinde, *Törüngei* ve *Eci* adlı kişiyle kodlanan bir kozmogonik hikâye ile karşımıza çıkar. Şeytan'ın sözlerine kanan *Eci*, cennetteki yasak meyvadan yiyince Tanrı çok sinirlenir ve bundan böyle bütün doğum sancılarını kadınların çekeceğini bildirir.

³¹² Hristiyan mitolojisindeki bir inanışa göre Hz. İsa, doğuştan günâhkar olan insanlığın günahlarının temizlenmesi için kendi bedenini kurban olarak sunmuştur.

““*Vefasızlık örneği, ey Eci adlı kadın!*

“*Şeytan sözüne kandın, onun aşına bandın!*

“*Benim yeme dediğim, meyveyı alıp yedin!*

“*Üstelik eşine de, al da bunu ye dedin!*

“*Bundan sonra çocuğu, hep kadınlar doğacak,*

“*Doğum ağrılarıyla, ızdıraplar boğacak!*”³¹³

Attilâ İlhan Türk mitolojisi bağlamında kodlayarak Hristiyan mitolojisine kadar genişlettiği asli günâh mitosunu, */bir sen değilsin ki zeliha da var/zeliha'nın çığlık çığlığa doğurmuşluğu/* mısraları üzerinden dönüştürür. Şair, Anadolu kadınının cefâkarlığını vurgulamak istediği şiirde, kadın arketipini-*Zehra*- asli günâh mitosuyla karakterize ederek mitik bir perspektife ulaşır.

Şiirde kurgulanan bir diğer mitik yapı, *Anadolu* kadınının üretkenliği epistemesine zemin olan ana tanrıça *Artemis-Demeter* kültürüdür. Şair mitolojilerde doğurganlık, verim, üretkenlik, bekâret, masumiyet gibi temler etrafında şekillenen bu kültürü, *Anadolu* kadınının çektiği sıkıntılar bağlamında kodlar. */ardemis'in kan kırmızı sarhoşluğu/sonra melâhat'ın kahrolmuşluğu/* söylemleri, *Artemis* hikâyesinden kök alır. Bu hikâyeyi kısaca özetlemek gerekirse:

Artemis avlanmaya çıktığı bir gün ormanda flüt çalan bir çobana rastlar. Çobanın, müziğiyle hayvanları kaçırdığını düşünür. Buna çok kızar ve genç adamın gözlerini oyup yere atar. Daha sonra çobanın masum olduğunu anlayan *Artemis*, büyük bir üzüntü duyar fakat iş işten geçmiştir. Çobanın gözlerinin düştüğü toprakta ise iki çiçek açar. Kan kırmızısı iki karanfil. O gün bugündür kırmızı karanfil dökülen masum kanın simgesi olmuştur.³¹⁴

Attilâ İlhan bu mitik tabandan hareketle kurguladığı */ardemis'in kan kırmızı sarhoşluğu/* söylemiyle, *Anadolu* kadınının masum olduğu halde çektiği sıkıntıları imgelemiş, bu imgelemi de *Artemis* kültürünün verimlilik tabanına aktarmıştır. Şiirin devamında kullanılan mısraların hemen hemen hepsi *Anadolu* kadınının verimliliğiyle ilgilidir.

³¹³ B. Ögel, *a.g.e.*, s. 491.

³¹⁴ www.haberhurriyeti.com/artemis-ankhesenamen-agaoglu-166499.html.

*“kimileri ısparta 'da halı dokuyorlar
 elleriyle uykularını dokuyorlar
 bir hasene yayık dövüyor
 bir rüzgâr hasene 'yi dövüyor
 zeynep yakasına çiçek takıyor
 hafız hanım mevlüt okuyor
 kimileri dersen yorgan kaplıyorlar
 kimileri eğilmiş üzüm topluyorlar
 hiçbir hâllerine kusur bulamıyorum
 uyurken açılısam üstümü örtüyorlar
 elimi yıkasam havlu tutuyorlar
 isimlerini bir bir çıkaramıyorum
 memleketimin bereketli kadınları” (s. 51)*

İbrahim'in Yıldızı şiirinde Attilâ İlhan, Campbellcı kahramanlık mitosuyla kurguladığı Türk erkeğini, cinsel bir perspektife aktarır. Türk erkeğinin cinsel şehvetinin aktarıldığı şiirde, çeşitli mitik imajlardan faydalanır.

Şair, şiirin girişinde kurguladığı kahramanlık arketipi perspektifini, *İbrahim'in* animasına yönelik tasavvur ettiği şehvet üzerinden dönüştürür.

*“ibrahim'in
 tamtakır bir yaylâ gecesinde tutulduğu yıldız
 konya'nın beyşehir kazasında” (s. 53)*

*“namaza durmuş gibi ellerini dizlerinin üstüne bırakmış
 bir kadın koynundaymış gibi dindar*

mümin

ibrahim” (s. 53)

Alıntılanan söylemlerde kullanılan / *ibrahim'in/ tamtakır bir yaylâ gecesinde tutulduğu yıldız/* söylemi, Türk mitolojisinde, kutsal yıldız- kutup yıldızı, sirius- imajı bağlamında kadına aktarılmış bir tanrısallığı imgeler. *Attilâ İlhan, İbrahim'in* cinsel açlığını epistemik boyutta kullandığı şiirde, animayı mitik bir kanala angaje ederek şiirin ontolojik tabanını kuvvetlendirir. Aynı zamanda mitik yıldız imajı, göğe ait bir tanrısallığı sembolize ettiği için, animanın ulaşılamazlığı epistemesine de gönderme yapar.

Şiirde *İbrahim'in* cinsel arzularını imgeleyen şair, /*namaza durmuş gibi ellerini dizlerinin üstüne bırakmış/bir kadın koynundaymış gibi dindar/müminib/İbrahim/* söylemleriyle, fetişist bir külte de gönderme yapar. İlkel kültürlerde canlı veya cansız varlıklara tapma eylemini ifade eden fetişizm, *Attilâ İlhan* tarafından kadın arketipine angaje edilir. Şair, *İbrahim'in* yaşadığı cinsel açlığı, fetişist tapınma imajlarıyla kurgulayarak kadını mitik bir boyuta çıkartmıştır.

Aynı zamanda şiirin cinsellik temi etrafında teşekkül etmesi, psikanalitik söylemede zemin olur. Şiirin geri kalanında kullanılan bazı imajlar, *Freudien* yorumlama açısından oldukça kayda değerdir.

“derviş boyunlarını kırmış ısırغانlar

hızalıp ilgin çalılarında

ok yılanları yaylanıyor” (s. 54)

“ibrahim mağlup ağlıyor

ağlıyor

mağlup bir allahmış gibi inkâr edilmiş gibi

kapkara kadınsızlığının ve zencefil bozkırın ortalık

yerinde” (s. 54)

“yassıdere köyü’nden hanım’ı buyur ediyor tut ki sofrasına
 karanlık şalvarlı bümyük hanım’ı
 ona ekşi peynir ikram ediyor
 damarlı karpuz
 ve çoban somunu” (s. 54)

“kahbe gözlerini oynatıyor yıldız
 hanım’ın gözleri kımıldanıyor
 ilkbahar gibi bir hayıt kokusu ortalıkta
 köpekler geceyi kokluyorlar” (s. 55)

“kanter içinde
 bir kavak baltalıyor ibrahim
 yıldızların ışığında
 hanım kadar uzun şehvetli hanım gibi akpak bir kavak
 baldırları ve oylukları hanım kadar akpak
 kavağın oyluklarını elliyor ibrahim
 ter gözlerini yakıyor acı gözlerini
 içini
 kollarının ve bacaklarının sarmaşığı arasında
 kıvılcım kıvılcım savurup bilcümle zenginliklerini
 anlaşılmaz erkekliklerini

yılandıl dışılıklerini

up-

uzun

ve yıldız ve hanım kavak

yorgun

ibrahim'in yıldızı ibrahim'in" (s. 55)

Serd edilen mısralar *Freudcu- Lacancı*³¹⁵ cinsel sembolizm açısından bir hayli önemli veriler sunar. Şair, *İbrahim'in* cinsel şehvetini yönelik kodladığı yukarıdaki mısralarda kullandığı */ok yılanları yaylanıyor/ona ekşi peyni ikram ediyor/damarlı karpuz/* söylemleriyle “*fallus*” sembolizmi yapar. *Lacancı* terminolojide “*baba*”nın sembolizmini yaparak kadın iktidarını imgeleştiren “*fallus*” şiirde, */ok yılanları yaylanıyor/* söylemiyle kahraman *İbrahim'in* elde etmek istediği kadın iktidarına yönelik bir söyleme açılır. *Attilâ İlhan* post-yapısalcı psikanalizmin önde gelen temsilcilerinden *Lacan'a* ait imaj sistemiyle, kahramanın yaşadığı cinsel şehveti iktidar metaforuna bağlar. Yine şiirde kodlanan */damarlı karpuz/* söyleminin de bu bağlamda *Lacancı* cinsel iktidar sembolizmine gönderme yaptığını söyleyebiliriz. Şair “*fallus*”a yönelik kodladığı damar metaforunu, erkeğin kadın üzerinde kurduğu cinsel iktidar epistemesi üzerinden dönüştürür.

Piskanalist söylem açısından şiirde kayda değer bir diğer mitik yapı, ağaç oyluğuna yönelik kodlanan “*rahim ağzı*” sembolizmiyle ortaya çıkar. *İlhan, İbrahim'in* cinsel açlığını tatmin etmek için kurguladığı kadın arketipini, ağaca yönelik kodlanan oyluk imgelemiyile temellendirir. Şiirde geçen */bir kavak baltalıyor İbrahim/yıldızların ışığında/hanım kadar uzun şehvetli hanım gibi akpak bir kavak/baldırları ve oylukları hanım kadar akpak/kavağın oyluklarını elliyor İbrahim/ter gözlerini yakıyor acı gözlerini/* mısraları, doğrudan cinsel bağlamda kodlanmış bir rahim sembolizmi yapmaktadır. Bilindiği gibi psikanalist söylemde; ağaç oylukları, mağara girişleri, vb. yerler cinsel bir rahim sembolizmiyle çevrelenmiştir. Mitik malzemelerin incelenmesine

³¹⁵ Freud'un bastırılmış cinselliğe yönelik geliştirdiği söylemsel zemin, Lacan psikanalizminde, post-yapısalcı teoremin uygulama alanıyla genişletilir. Lacan, *Fallus'un Anlamı* adlı kitabında, “*fallus*” imgelemine, eril bir cinsel iktidar bağlamında temellendirerek psikanalitik söylemi “*intertextual*” bir perspektife bağlar. (Ayrıntılı bilgi için bkz., Jacques Lacan, *Fallus'un Anlamı*, İstanbul 2013.)

yönelik de kurgulanan bu söylem, Türk mitolojisinde bütün sarıhlığıyla gözler önüne serilir. *Oğuz Kağan'ın* yeryüzüne ait eşinin ağaç kabuğundan çıkması ve üç çocuk dünyaya getirmesi, ağaca yönelik kodlanan dişil algının en güzel örneklerinden birisidir.

Şiirde Latin mitolojisine gönderme yapan */ilkbahar gibi bir hayıt kokusu ortalıkta/köpekler geceyi kokluyorlar/* mısraları da cinsel bir psikanalizm açısından değerlendirilebilir. Yunan mitolojisinde hayıt ağacı; tarım, doğurganlık ve evlilik tanrıçası Hera'yı temsil eder. Hera'nın evliliğini korumak için hayıt ağacının altında doğum yaptığı; Roma'da iffet sembolü olarak görüldüğü ve bu sebeple genç kızların üzerlerinde hayıt dalları taşıdığı kayıtlıdır.³¹⁶ Bu bağlamsal tabaka göz önüne alındığında şairin, hayıt ağacı sembolizmiyle şiirde kodladığı cinsellik epistemelerini kuvvetlendirdiği söylenebilir. Bir başka ifadeyle *Attilâ İlhan*, hayıt ağacının getirdiği doğurganlık epistemelerini, İbrahim'in üretme arzusuyla karakterize etmiş, bu karakterizasyonu da */ köpekler geceyi kokluyorlar/* mısralarında kurgulanan köpek söylemiyle temellendirmiştir. Köpek imajının Türk mitolojisinde kurdun yerini alan anlamsal bir katmana sahip olduğu düşünüldüğünde, şairin *İbrahim* kahramanlık arketipini "kurt" mitosundan dönüştürdüğü söylenebilir. "Kırmızı Başlıklı Kız Masalı'nı" psikanalitik açıdan çözümleyen *Erich Fromm*, kurt adam imgelemine cinsel bir tahakküme gönderme yaptığını söyleyerek bu savımızı kanıtlar.³¹⁷

Bir Kırmızı Bir Yeşil adlı şiir, ontolojik bir episteme etrafında teşekkül etmiştir. Şair, demiryollarında makasçı olarak görev yapan kahramanın yaşadığı yalnızlık trajedisini, *Tartarosçu* imlerle temellendirir.

*"yıldız kovalamaca gece sıfır yirmi beşte
cehennem düşüme kaymış içim dışım ateşte
yağmur mu yerim iğneden ipliğe islanırım
fakir bir akşam vakti altı otuz beş geçer
tik geçer tak geçer taşa keser ben kalırım
makasçı rıza'yım ne belledin ki ağabey
in cin top oynuyor ne kasaba ne bir köy*

³¹⁶ www.nazimtanrikulu.com/?pnum=13&pt=Hayıt+-+Vitex+agnus-castus.

³¹⁷ Richard Dorson, *Günümüz Folklor Kuramları*, İzmir 1984, s. 44-45.

bir kırmızı bir yeşil vay gidi vay” (s. 58)

Yirminci yüzyılda ciddi bir yabancılaşma duygusunun içine giren birey,-
*Makasçı Rıza- şiirde, /cehennem döşüme kaymış içim dışım ateşte/ yağmur mu yerim
 iğneden ipliğe ıslanırım/fakir bir akşam vakti altı otuz beş geçer/* mısralarıyla imgelenir.
Attilâ İlhan yeraltına ait imgelem yapısını, *Makasçı Rıza* üzerinden dönüştürerek
 kahramanın evrene karşı yaşadığı “yabancılaşma” duygusunu sağlam bir zemine
 oturtur.

Müçteba Kulunuz şiiri, tıpkı *Bir Kırmızı Bir Yeşil Şiiri*’nde olduğu gibi, yine
 ontolojik bir episteme etrafında teşekkül eder. Şairin perspektifine bu sefer, yirminci
 yüzyıl materyalist söyleminin ezdiği “memur kesimi” yerleşir.

*“müçteba kulunuz/iki iki daha dört
 kalem odasında yalnız efendim
 efendim adamcağız/iki iki daha dört
 çok kalem tüketmiş mürekkep yalamış
 eski muhasebeci/iki iki daha dört
 şekerci hamdi bey böyle söylemiş” (s. 59)*

*“şekerci hamdi bey kim/elde var iki
 asıl bana sorun bana efendim
 hesabı şaşmazdı/elde var iki
 üstelik namuslu adamdı gayet
 şeytana mı uydu/elde var iki
 bunun bir sebebi olmalı elbet” (s. 59)*

“müçteba kulunuz/dört sene beş ay

ikinci koğuşta yalnız efendim
ihitlâs dediler/dört sene beş ay
rezil rüsvay oldu düştü dillere
tövbe tövbe rabbim/dört sene beş ay
mahpuslarda çürüdü gitti fukara” (s. 59)

Attilâ İlhan, yeni dünya düzeni mitosu bağlamında kodlanan kapitalist söylemin dejenere ettiği kahramanı, /*rezil rüsvay oldu düştü dillere/tövbe tövbe rabbim/dört sene beş ay/mahpuslarda çürüdü gitti fukara/* söylemleriyle *Tartarosçu* kanala angaje eder. Şair, memur kesiminin egemen iktidar karşısında yaşadığı zindani bunalımı, “*mahpus*” metaforu üzerinden temellendirir. *Benetham*’ın “*Panoptikon*”³¹⁸ metaforuyla kodladığı “*gözün iktidarı*” söylemine de gönderme yapan bu metafor, *Benetham* bağlamında post-yapısalcı bir iktidar söylemine de kanalize olur.³¹⁹

Eyi Muz Eyi adlı şiir, *Attilâ İlhan*’ın, köyden kente göç epistemelerini Anadolu ağzıyla somutlaştırdığı bir yapıyı ihtiva eder. Şiir, köyden kente göç eden Türk köylüsünün yaşadığı trajediyi, yabancılaşma mitosu üzerinden kurgular.

“çarşıkapı ’dan yola düşürdüm eyi muz eyi
hemi aksaray’ı aşurdım eyi muz eyi
apartumanlar eh üstüme üstüme geliyer
kimin kimesnenin muz alası yohtur
güneş getmiş marmara ’nın denizini kalaylar
üç kâğıda indik mi işimiz köktür
üç yüz yirmi beşe eyi muz eyi
hastalara şifa eyi muz eyi” (s. 60)

³¹⁸Ayrıntılı bilgi için bkz., Jeremy Bentham, *Panoptikon Gözün İktidarı*, İstanbul 2016.

³¹⁹İktidarı post-yapısalcı bir felsefeyle değerlendiren düşünürlerin en önemlisi, kuşkusuz Michel Foucault’dur. Foucault, iktidarın her yerdeliği kuramını ortaya atarak özne ve iktidar ilişkilerini, rızatabiiyet diyalektiği bağlamına monte eder.

Hammal Şakir'e Ketenhelvacı Mânileri adlı şiir, *Campbellci* kahramanlık mitosu üzerinden kurgulanmış *Anadolu* hamallarının kahramanlık destanını imgeler. Şair, *Anadolu* hamallarına yönelik kurguladığı kahramanlık mitosunu, *Oğuz Kağan* destanının mitik kahramanlık formülasyonu ile temellendirir.

“tırhan mı tırpan mı yanaşır

koca izmir'i sırtında taşır

babam köylü hammal şakir

burmabıyık ketenhelvam

-vay kamak vay-“ (s. 66)

“ayaklar yalın ensede hörgüç

otuz ramazan tuttu oruç

şakir'in derdi bir çift pabuç

bulut bulut ketenhelvam

-vay kaymak vay-“ (s. 66)

“ bu ahval koydukça koydu fakire

kalaycı bastı kibar şiire

sıcacık beş mâni hammal şakir'e

zehir zıkkım ketenhelvam

-vay kaymak vay-“ (s. 66)

Şiirde kahramana yönelik kodlanan */koca izmir'i sırtında taşır/babam köylü hammal şakir/* mısraları, Türk kahramanlık mitolojisinin temelinde yer alan olağanüstü güç epistemelerinin dönüşümünü imgeler. Şair, Türk hamallarını, Türk kahramanlık mitosunun tanrısal gücüyle kutsal bir kanadana angaje ederken bunun arka planında,

Yunan mitolojisindeki *Atlas* karakterine gönderme yapar. *Zeus* tarafından kolları üzerinde göğü taşımakla cezalandırılan *Atlas*, bu şiirde, /*koca izmir'i sırtında taşır/* mısralarıyla mitleştirilir. *Attilâ İlhan* hamalların sarf ettiği “emeği” bu mısralarla kutsallaştırmış, kutsallaştırılan emek metaforu da doğrudan *Atlas* mitinden kök almıştır.

Acı Ninni adlı şiir, Türk halkının tepkisizliğini anlatır. *Attilâ İlhan*, kapitalist söylemin kodladığı egemen iktidara karşı, halkımızın nasıl bir otonoma dönüştüğünü, çeşitli mitik imajlardan hareketle temellendirir.

“uyusun ay büyüsün camlar buğulanmasın
sen uyu uyusun bulutlar uyanmasın
ışıklar uyanmasın camlar buğulanmasın
sen uyu uyanmasın istanbul uyusun
karagümrük uyusun fâtilh uyusun
atatürk bulvar'ında rüyalar büyüsün
sen uyu uyusun istanbul uyanmasın
gemiler uyanmasın camlar buğulanmasın” (s. 68)

“cibâli uyanmasın evliyâ gibi uyuyor
kuytulara sokulmuş yummuş gözlerini
dudakları kilitli kirpikleri dolaşık
uykusunun içinde bir çığlık dağılıyor
gözbebekleri kirli gölgeleri sırnaşık
cibâli korkuyor uykusu bölünmesin
uyusun büyüsün bulutlar uyanmasın
gemiler uyanmasın haliç buğulanmasın” (s. 68)

Aktardığımız bentlerde geçen */cibâli uyanmasın evliyâ gibi uyuyor/* söylemi, doğrudan evliya kültürüne gönderme yapar. Şair İstanbul halkının otonomlaşmış tavrını, evliya kültü üzerinden dönüştürerek mitik bir perspektif yakalar. Ayrıca şiirin genelinde kurgulanan */uyumak/* söylemi, Türk mitolojisinde evreni yarattıktan sonra *Altın Dağ'a* uyumaya giden tanrı Ülgen mitosuna da gönderme yapar. Şair bu bağlamda, kozmogonik yaratımın mükemmelliğini direnişçi hürriyet mitosuna kanalize etmiş, kozmik yaratımdan sonra meydana gelen dejenere hali de otonomlaşmış birey perpektifine aktarmıştır.

Şiirde *Ülgen'e* yönelik kodlanan ilksel yaratım perspektifi, aşağıda alıntıladığımız mısralarda, Türk mitolojisinin çeşitli unsurlarıyla iç içe geçer.

“cibâli'nin uykusunu devler bekliyor istanbul bekliyor

marangoz serkis'in uykusunu ahmed'in uykusunu

büyük ocaklar gibi harıl harıl uyuyorlar

şahdamarlarından kâhtane deresi akıyor

bir orman heybetiyle karanlıkta büyüyorlar

rüzgârın gizli seslerini duyuyorlar

ninnisini duyuyorlar acı ninnisini” (s. 70)

Yukarıdaki bentelerde söylemsel zemin oluşturan */marangoz serkis'in uykusunu ahmed'in uykusunu/büyük ocaklar gibi harıl harıl uyuyorlar/* mısraları, tanrı *Ülgen'in* evreni yarattıktan sonra *Altın Dağ'a* uyumaya gitme kıssası üstüne kuruludur. *Attilâ İlhan* bunu, */büyük ocaklar gibi harıl harıl uyuyorlar/* söylemi üzerinden kutsal ateş mitine aktarır. Bu aktarım, Türk mitolojisinde ateşin bulunuşu ile ilgili bir hikâyeye dayanır. Ateşin bulunuşuna yönelik anlatılan hikâyelerden birisi; tanrı *Ülgen'in* eline iki taş alarak ateşi icat etme epistemesine dayanır. Özellikle *Altay* mitolojilerinde çok geniş yer kaplayan bu hikâyenin bağlamı göz önüne alındığında, şair, *Ülgen* mitosu üzerinden ilksel yaratımın mükemmelliğini vurgulamış, bunu da, zamanla tanrısal “*actionun*” sönmesi üzerinden materyal bir söyleme açmıştır.

Yine şiirde, mekanikleşmiş söylemin kurguladığı otonom halka yönelik ifade edilen */şahdamarlarından kâhtane deresi akıyor/bir orman heybetiyle karanlıkta*

büyüyorlar/ mısralarının, Türk mitolojisindeki orman kültü üzerinden dönüştürüldüğü söylenebilir. Şair tanrısal tikelliğin aksine, çokluğu sembolize eden mitik orman figürünü; olumsuz bir anlam katmanıyla kodlamıştır. Şiirde tepkisizleştirilmiş insanlık bağlamına oturtulan bu söylem, evrenin yaradılış mükemmelliği-dejenere olmuş tabiat diyalektiğini ihtiva ederek tanrısal bir temel yakalar.

3. 4. Ben Sana Mecburum

Attilâ İlhan'ın hafızalarda en çok yer edinen şiir kitabı, kuşkusuz *Ben Sana Mecburum*'dur.³²⁰Şairin yayımlanan dördüncü şiir kitabı olan *Ben Sana Mecburum*, günümüze kadar yaptığı kırk bir baskıyla popüleritesini ortaya koyar. *Plekhanovcu* bireysel diyalektik ve toplumsal diyalektik yöntemlerinin sentezlenmesiyle ortaya konan şiirleri, mitik episteme bağlamında inceleyerek elde edilen verileri paylaşmak gerekirse:

İstanbul Ağrısı adlı şiir; şairin *Paris* yolculuğu öncesi *İstanbul*'da yaşadığı zor günleri anlatır. *İstanbul* şehrine yönelik karamsar imajların kullanıldığı şiirde, *İstanbul* kentinin trajik hali, “*Sodom ve Gomora*” mitosundan dönüştürülmesine rağmen, *Attilâ İlhan*'ın *İstanbul* şehrine yönelik tasarladığı kurtarıcı kahraman figürü, şehrin mitik bir bakış açısına yönlendirilmesine de neden olur.

“eğer sen yine istanbul’san

kirli dudaklarını bulut bulut dudaklarıma uzatan

sirkeci garı’nda tren çığlıklarıyla bıçaklanıp

intihar dumanları içindeki haydarpaşa’dan

anadolu üstlerine bakıp bakıp

ağlayan

sen eğer yine istanbul’san

aldanmıyorsam

yakaları karanfilli ibneler eğer beni aldatmıyorsa

³²⁰ Attilâ İlhan, *Ben Sana Mecburum*, İstanbul 2016, 159 s. (İncelemede bu baskı esas alınmıştır.)

kulaklarımdan kan fişkırıncaya kadar

yine senin emrindeyim

utanmasam

gözlerimi damla damla kadehime damlatarak

kendimi yani şu bildiğin atilâ ilhan'ı

zehirleyebilirim” (s. 12)

Alıntıladığımız mısralarda geçen */kirli dudaklarını bulut bulut dudaklarıma uzatan/sirkeci garı'nda tren çığlıklarıyla bıçaklanıp/intihar dumanları içindeki haydarpaşa'dan/* mısraları, *Eski Ahit* mitolojisinde “*nalet*” epistemesi bağlamında kodlanan *Sodom ve Gomore* mitine gönderme yapar. *Tekvin'de*, işledikleri günahlardan ötürü gökyüzünden yağın ateşle yok edildiği anlatılan bu iki kent, şairin perspektifinde, *İstanbul'un* karamsar halini imgelemek için yer edinir. Yine şairin *İstanbul* şehrine yönelik kodladığı karamsar imajların arkasında, *Oidipus* mitinin anlam katmanı da mevcuttur. Hikâyeyi özetlemek gerekirse:

“*Oidipus* Thebai kral soyundandır. Kadmos'la Hormania'da kaynak bulan bu soyu bir tanrı yetiştirmiş, ama belki bu tanrıya, Dionysos'a karşı koyduğu için lanete uğramış, akıl almayacak yıkım ve acıların birbirini izlemesini görmüştür. *Oidipus*, Thebai kralı Laios'un oğlu, Labdakos'un torunudur. Anası bazı kaynaklarda Epikasta diye anılan İokaste'dir. İokaste gebe iken bir düş görür, Teiresias bu düşü şöyle yorumlar: Kraliçenin karnında taşıdığı çocuk babasını öldürecektir. Doğar doğmaz bebek dağa bırakılır, ayak bilekleri delinmiş, içinden bir kayış geçirilmiştir. Ayağı şiş anlamına gelen *Oidipus* adı da ondan. Çocuğu bir çoban bulur, götürür Korinthos kralı Polybos'a verir. Polybos'la karısı Priboia'nın çocukları olmamıştır, *Oidipus'u* öz evlat gibi büyütürler, çocuk da onları ana-baba bilir. Delikanlılık çağına gelince bir dedikodu işitir: Kralın oğlu değil de, bulunmuş bir çocukmuş diye. Gerçeği tanrı Apollon'dan öğrenmek üzere Delphoi tapınağına doğru yola koyulur. Thebai'ye yakın dar bir geçitte arabalı bir adama rastlar, kimin çekilip yol vereceği konusunda kavgaya tutuşurlar. *Oidipus* adamı ve arabacısını öldürür. Bir anlatıma göre, *Oidipus* Laios'a rastladığı sırada Delphoi'den dönmekteydi. Tanrı bilicisi ona kendi babasını öldürüp anasıyla evleneceğini bildirmişti. *Oidipus* sarsılmıştı, çileden çıkmıştı, Korinthos'a bir daha

dönmemeye kararlıydı. O sırada kavgaya tutuştuğu adamı gözü karararak öldürmesi doğaldı.

Bu olaydan sonra Theba'ye varır. Sphinks denilen canavar şehirde korku salmakta, sorduğu bilmecelelere cevap veremeyenleri parçalayıp yenmektedir. Sorular da şunlardır: Kimi zaman iki, kimi zaman üç, kimi zaman dört ayak üstünde yürüyen ve doğal yasalara karşıt olarak en çok ayağı olduğu zaman en güçsüz olan yaratık hangisidir? Oidipus birinci bilmeceye insan, ikincisine de Gün ve Gece diyerek doğru cevapları vermiş. Sphinks kendini tünediği kayadan aşağı uçuruma atarak ölmüş. Thebai halkı da rahat bir nefes almış ve kurtarıcısı bildiği Oidipus'a Laios'tan boş kalan taçla birlikte dul karısı İokaste'yi vermiş. Oidipus bir daha Korinthos'a anasının, babasının yanına dönmek amacıyla Thebai'ye kral olmuş ve İokaste ile birleşerek dört çocuk üretmiş: Eteokles, Polyneikes, Antigone, İsmene.

Yıllar geçer, Thebai şehrinde veba baş gösterir. Salgının nedenini öğrenmek için Oidipus kayını Kreon'u Delphoi'ye gönderir. Gelen cevap şudur: Kral Laios'un katili bulunmalı ve şehirden sürülmelidir. Oidipus hemen araştırmaya koyulur ve suçluya karşı korkunç tehditler savurur. Bilici Teiresias'a katilin kim olduğunu sorar. Kâhin cevap vermekten çekinir. Oidipus, Teiresias ve Kreon arasında kavga kopar. İokaste araya girere ve bir zamanlar gördüğü düşe, Laios'un da dar bir geçitte öldürüldüğüne değinecek olur. Bu sözleri duyunca Oidipus'un içine kuşku girer. Bu sırada Korinthos'tan bir ulak gelir, Polybos'un öldüğünü, Oidipus'un kral olmak üzere Korinthos'a çağırıldığını bildirir. Oidipus gene de ikirciklidir: Babasının ölümü kendi elinden olmamıştır, ama anasının bulunduğu yere gitmekten çekinir. Derken ulak kendisinin Polymos'la Periboia'nın oğlu olmadığını, saraya bir çoban tarafından bulunup getirildiğini söyler. Çoban da getirilip gerçeği açığa vurunca Oidipus'la İokaste'nin artık şüpheleri kalmaz. Kraliçe sarayın içine sığınıp canına kıyar, Oidipus da anası ve karısı olan kadının iğnesiyle gözlerini kör eder.”³²¹

İfade ettiğimiz bağlam düşünüldüğünde, şiirde kodlanan /kulaklarımdan kan fişkırincaya kadar/yine senin emrindeyim/ mısralarının, *Oidipus* mitinin dönüşümünü yaptığı söylenebilir. Şair, “an” içinde lanetli bir atmosferde tasvir ettiği *İstanbul'u*, *Sfenks'in* lanetlediği *Thebai* kenti bağlamında dönüştürmüş, bu şehri kurtarma görevini de mitik kahraman figürü *Oidipus* üzerinden kendi benine aktarmıştır.

³²¹ A. Erhat, *a. g. e.*, s. 261.

“ eğer sen yine istanbul’san
 yanılmıyorsam
 koltuğumun altında eski bir kitap diye götürmek istediğim
 sicilyalı balıkçılara marsilyalı dok işçilerine
 satır satır okumak istediğim
 sen
 eğer yine istanbul’san
 eğer senin ağrınsa iğneli beşik gibi her tarafımda hissettiğim
 ulan yine sen kazandın istanbul
 sen kazandın ben yenildim
 kulaklarımdan kan fişkırıncaya kadar
 yine emrindeyim” (s. 14)

Yukarıdaki mısralarda kurgulanan kahramanlık formülasyonu, *Akhilleus* mitine de gönderme yapar. *Truva Sava’sına* gitmeden *Agamennon* ve *Menelaos’la* tartışan *Akhilleus*, bütün olumsuzluklara rağmen *Akhaların* yanında yer alır ve ülkesi için savaşa gider. Şair bu epistemeyi, *İstanbul* şehri bağlamında dönüştürür. *İstanbul’un* “andaki” lanetli atmosferine karşılık, şehri mitik bir mekân olarak gören kahraman, her şeye rağmen *İstanbul’un* emrinde olduğunu ifade eder.

Yorgun Serüvenci adlı şiir, *Freyacı* sonbahar kahramanlık mitosuyla temellendirilir. Kahramana yönelik çöküş imgelerinin kullanıldığı şiirde *Attilâ İlhan*, siyasi serüvenlerini imgeleştirir.

“saat yirmi bir demesin içim çöl
 gözlerimi mumlar gibi söndürüyorum
 sarhoşlar gitti on sekiz gitti
 istinye’de gemiciler kahvesindeyim

avuçlarımda kurukafa işareti
oksijeni eksik başka bir gökteyim” (s. 16)

“şimdi git on beş yıl önce gel
yalnızlar sokağında bekliyorum
tırnak uçlarımdan kan sızıyor
kan burun deliklerimden sızıyor
bütün camlarım kırılmış yorgunum” (s. 16)

Büyük Yolların Haydudu adlı şiirde şair, *Fransa’da* tanıştığı ve düşüncelerinden çok etkilendiği eşcinsel kadın “*Margot’u*” imgeler. Şair *Margot’a* yönelik kurguladığı şiirde, *Freyci* sonbahar mitinin dönüşümünü yapar. Şiirin tamamında *Margot’a* yönelik karamsar imajlar mevcuttur.

“işte sınısıcak lejyoner sakalları içinde
margot’un sigarillosuna ateş tutuyor
tersine dönük gözkapakları uykusuzluktan
kirli sarı bir gök birikmiş kadehinde
hiçbir kibriti bir seferde yakamıyor” (s. 20)

“çıplak gözlerindeki rom lekesi dişlerindeki
tebeşir beyazı açlık paletindeki karanlık
rimelindeki is ve dudak rujundaki kan
je hais les dimanches şarkısı juliette greco’nun” (s. 20)

Geç Kalmış Ölü adıyla kaleme alınan şiir, sosyalist mücadelenin zorluklarının imgelendiği bir yapıyı ihtiva eder. Şiirde kullanılan imajlar bu bağlamda, cehennem-*Tartaros* mitosundan kök alır.

*“korkacak bir şey yok hesap tamam
sram geldi mi hatta güleceğim
kendimi hazırladım biliyorum
önce turgut arkasından ömer haybo
daha sonra varujan sonra nureddin
sonra ben değilsem demokrat toni
sonra o değilse mutlaka benim
kendimi hazırladım bililyorum”* (s. 22)

*“içki içsem ağzımda cam kırıkları
denize girsem sıra sıra boğulmuşlar
binmeyi kurduğum gemiler batıyor
önünden geçtiklerim beni görmüyorlar
yanlışım mı var yoksa geciktim mi
nureddin'den sonra bu ilk sonbahar
ömer haybo'nun kanı daha kurumadı
demokrat toni portakal satıyor”* (s. 23)

Şair yukarıdaki mısralarda kurguladığı kahramanlık arketipini; *Ömer Haybo*, *Demokrat Toni*, *Varujan*, *Nureddin* gibi kahramanlar üzerinden sosyalist mitosa aktarır. Geleceğe yönelik tasarlanan sosyalist mitos için anda yapılan “*praxisin*” zorluklarını imgeleyen şair, */sram geldi mi hatta güleceğim/kendimi hazırladım biliyorum/* mısralarıyla, ölümü yeniden yaratılış bağlamına oturtur. Bir başka ifadeyle söylemek

gerekirse *Attilâ İlhan*, sosyalist “*praxisin*” sonunda yaşanacak ölüm haletini, *Campbellci* sonsuz yolculuk bağlamında kurgulanmış mitik bir düşünceye angaje eder.

Sosyalist “*praxisle*” karakterize edilen andaki sıkıntılı atmosfer, sevgili arketipi bağlamında aşılmak istenir. Şair, sevgili arketipini ilksel ana metaforu üzerinden mitik bir kökene bağlayarak *Tartaros* mitosunun kodladığı cehennemvari acundan kaçma isteğini dillendirir.

“aysel’in gölgesine saklandım

hep susamışım su içiyorum

geceler bitmiyor neden bitmiyor

uykumun arasında beklilyorum” (s. 22)

Şiirde kurgulanan */aysel’in gölgesine saklandım/hep susamışım su içiyorum/* mısraları, doğrudan *Otto Rankçı* felsefeye gönderme yapar. Şair, ilksel su mitini, kahramanın dirilişini sağlayan bir unsur olarak algılamış; bunu yaparken de kahramanın anne karnına dönüş mitini imgelemiştir. Dikkatle incelendiğinde; kahramanın animasının gölgesinde su içmesinin, anne karnına yönelik tasarlanan besleyici kodun dönüşümü olduğu anlaşılacaktır.

Ömer Haybo’nun Son Günleri, Varujan’a Karşı Ömer Haybo ve Cehenneme Dört Bilet şiirleri, *Frye’ci* kahramanlık mitosu bağlamında sosyalist düşüncenin imlendiği şiirler konumundadır. *Attilâ İlhan* sosyalist mücadelenin zorluklarını *Tartarosçu* imajlarla anlattığı bu şiirlerde, ölümü; yeniden diriliş mitosuna aktararak mitik bir perspektif yakalar.

“polis romanları yazıyor acaba neden yazıyor

parmak uçlarında bronz kuruşların madenî kirliliği

birkaç kere öldü ömer haybo

korsan ömer haybo” (s. 25)

“asfaltın ıslak mavisinde üç varujan

düşmüş üçe dağılmış varujan
çılgılığı pırıl pırıl boşlukta duruyor
çılgılığının üstünde ömer haybo duruyor
gözlerinin akında bir kükürt sarısı
eğri dişlerinin arasında kürdan” (s. 27)

“gözleri dağılmış adamlar sanki biz
demokrat toni sanki ben ve ömer haybo
tabanca ağızlarında rezil aydınlığımız
üç çarpı ölüm koştuk rüzgâra doğru
aysel’in karanlığını silmek için üçümüz” (s. 29)

Yaşamakta Direnmek adlı şiirde şair, 27 Mayıs 1960 darbesi öncesi yaşanan karanlık günleri anlatır. Şiir, dikdatörel erke karşı insani değerleri savunur. Bu epistemik yapı, *Zeus-Prometheus* mitinin diyalektik yapısı bağlamında temellendirilir.

“tanrının simsiyah yeryüzüne tükürdüğü
karşılıksız adamlar her gece yarısı
deprem gürültüleriyle ansızın yıkılırken
inadın nagant gibi koltuğunun altında
yaşamakta direnmek ne demek düşündün mü” (s. 30)

Yirmi Beşinci Saat ve Deprem Bekçisi şiirleri de *Freycı* kahramanlık mitosu bağlamında imlenmiş manzumelerdir. Şair bu iki şiirde; kahramanların yaşadığı bunalımı, *Tartarosçu* mitik imajlarla ifade eder.

“izmir limanında suya çöktüğüm malum
suya kırk beş kurusluk bir akşam çöktüğü

yirmi dört yıldızın battığı malum” (s. 35)

“mıknatıslı bir anten gibi tek tek

gökyüzüne açılmış kirpiklerim

dilimde yanık yıldızların tadı

ayakta ne uyku ne duran

bütün bir gece deprem bekledim” (s. 36)

Yukarıda alıntıladığımız mısralarda aktarılan *Tartarosçu* atmosfer, kozmolojik unsurların ışıksallığının söndürülmesiyle elde edilmiştir. Şair, */yirmi dört yıldızın battığı malum/suya kırk beş kurusluk bir akşam çöktüğü malum/* söylemlerinde imgelediği mitik su ve yıldız unsurlarını sönükleştirerek, *Freyci* çöküş mitosunu sistemleştirir.

Tension A Smyrne adlı şiir, *Bachelardcı* yol arketipi üzerinden kurgulanmıştır. Şair, mitik bir mekân olarak tahayyül ettiği *Paris’e* ulaşma isteğini, çeşitli imajlar vasıtasıyla aktarır.

“gözbebeklerine mızrak gibi saplı

çığıklar götürüp getiren bir tren

dokuz gün yolculuk dedik durduk

o eksik bir çarşamba ben yoksul bir salı

1. armstrong’ın delik deşik sesinden

otuz altı saat hayal dokuduk

çekirdekli ve mürekkep kanatlı

bir yağmur üstümüze yıkılırken

yolculuk dedik durduk yolculuk” (s. 37)

Alıntıladığımız mısralarda kodlanan yol düşlemi, *Campbellcı* kahramanlık mitosuna bağlamında da okunabilir. *Campbell’in* kahramanın sonsuz yolculuğu

paralelinde kurguladığı formülasyon, bu şiirde, kahramanın yola dair kurduğu mitik düşünlemlerle *Paris* şehrine kanalize edilir.

Gaziler Caddesi şiiri, *Cassirerci* mitik mekân formülasyonu bağlamında kurgulanır. Şair, *İzmir*'in ünlü caddesi *Gazi Caddesi*'ne yönelik yakaladığı düşünlemlerle mitik bir perspektife ulaşır. *Gazi Caddesi* şiirde; geçmiş, anı ve geleceği içinde taşıyan mitik bir zamansallıkla tasavvur edilir.

“basmâne 'de gaziler caddesi 'ne

küçük bir yağmur götürdüm

siz böyle akşamüstü görmediniz

gizlice bir şarap tuttum

yine o şehir korkusu

ola ki simsiya sarhoşum

içimde elektrik uğultusu

bir de kötümserlik sebepsiz” (s. 40)

“basmâne 'de gaziler caddesi 'ne

kırık çocukluğumu götürdüm

siz böyle akşamüstü görmediniz” (s. 40)

Kırmızı Pazar şiirinde *Attilâ İlhan*, kahramanın yaşadığı trajik ruh halini anlatır. Kahramanın bara gitmesiyle başlayan şiir, mekânın geçmişi hatırlatmasıyla mitik bir boyut kazanır.

“kız sen burda yeni misin peki leylâ nerde

hani çekirdek gözlü örümcekten korkan

kim ulan beni herkes tanır git patronuna sor

elektrikçi ihsan dedin mi içkide üstüme yoktur”(s. 42)

*“leylâ güzel kızdı ben böyle göz görmedim
 sen de güzelsin bak omuzların meselâ
 biz elektrikli kısmı karanlıkla güreşiriz
 ölüm tellerde ıslık çalar gözümüz pektir
 saçların kendinden mi sarı boyadın mı
 öyle örtülü bakma içimi karıştırıyorsun” (s. 42)*

Şiirde sevgili arketipine yönelik kodlanan */leylâ güzel kızdı ben böyle göz görmedim/sen de güzelsin bak omuzların/* mısraları, *Aphrodite* mitosunun dönüşümünü yapar. Yunan mitolojisinde güzelliği ile ön plana çıkan tanrıça *Aphrodite* üzerinden animanın güzelliğini mitleştiren *Attilâ İlhan*, bu paralelde şiiri tanrısal bir boyuta angaje eder.

Sevgilinin güzelliğiyle tanrısal-mitik bağlama kanalize olan şiir, aynı zamanda kahramanın çöküş mitiyle diyalektik bir portrede ihtiva eder. */biz elektrikli kısmı karanlıkla güreşiriz/ ölüm tellerde ıslık çalar gözümüz pektir/* mısraları, doğrudan cehennem mitosunu üzerinden dönüştürülmüş mısralardır. Şair kahramanın yaşadığı trajik ruh halini, *Tartarosçu* imajlardan hareketle mitleştirebilir.

Sen Burda Bir Yabancı adlı şiir, bireyin evrene yabancılaşma duygusunu imgeler. Şair ana perspektifte Tanzimat bunalımının getirdiği *“Batılılaşma”* hareketlerini tenkit etmekle beraber, aynı zamanda şiir; *Camus’un* vurguladığı evrene yabancılaşma mitosuna da gönderme yapar.

*“bu rüzgârın tadı senin hiç tatmadığın
 bu yolcular bilmediğin bir yerden geliyor
 konuştukları dil ömrünce duymadığın
 gözlerini sakla sen burda bir yabancı
 akşam tren raylarına yağmur yağıyor” (s. 43)*

“devrilmiş bu sokak ayak basmadığın
 çarmıha gerilmiş afişler ıslanıyor
 karanlıkta bir kadın tanımadığın
 bir şeyler söylüyor anlamadığın
 şüpheli oteller üstüne geriniyor
 sen burda bir yabancısın saklanmalısın
 akşam tren raylarına yağmur yağıyor” (s. 43)

Ağustos Çıkmazı manzumesinde Attilâ İlhan, Jungcu anima-animus bütünleşmesini imgeler. Şair; sevgilinin dilinden yazdığı şiiri, kendi benine yönelik bir aşk manzumesine çevirir.

“beni koyup koyup gitme
 ne olursun
 durduğun yerde dur
 kendini martularla bir tutma
 senin kanatların yok
 düşersin yorulursun
 beni koyup koyup gitme
 ee olursun” (s. 44)

“elimi tutuyorlar ayağımı
 yetişemiyorum ardından
 hevesim olsa param olmuyor
 param olsa hevesim

yaptıklarını affettim

seninle gelemeyeceğim attilâ ilhan

beni koyup koyup gitme

ne olursun” (s. 44)

Yukarıdaki mısralar, sevgilinin animusuna yönelik aşk yakarıları bütün çıplaklığıyla gözler önüne serer. *Attilâ İlhan*'ın yolculuğa çıkışı üzerinden trajikleştirilen ayrılık atmosferi Yunan mitolojisinin ünlü karakteri *Dido*'ya gönderme yapar. Hikâyeyi dillendirmek gerekirse:

Troya düştükten sonra sağ kurtulanlar, yeni bir yurt kurmak için Aeneas önderliğinde denize açılırlar. Fakat uzun bir yoldan sonra Juno'nun gazabına uğrayarak İtalya'ya gitmek isterken Libya'ya ulaşırlar. Kraliçe Dido, kendilerini iyi karşılar ve tanrıların da araya girmesiyle Aeneas'a aşık olur. Aeneas'a kentlerini burada kurmalarını söyler. Aeneas da hazırlıklara başlar ama Zeus'un İtalya'da kent kurma emrini Aeneas'a Hermes hatırlatır. Dido'nun kendisine çok bağlandığını bilen Aeneas, gizlice gemileri hazırlatıp yola çıkar. Truvalıların gizlice hazırlıklara başladığını öğrenen Dido çılgına döner, öfkeyle Truvalılara saldırı emri verse de Aeneas ve beraberindekiler kentten ayrılmıştır, Dido da sonunda kendini öldürür.³²²

Attilâ İlhan Dido mitini, /beni koyup koyup gitme/ne olursun/durduğun yerde dur/seninle gelemeyeceğim *Attilâ İlhan*/beni koyup koyup gitme/ mısraları üzerinden dönüştürür. Sevgilinin *Attilâ İlhan*'a yönelik yakarıları, *Dido*'yu bırakan *Aeneas* üzerinden kurgulanır.

Demir Kuşaklı Halkımız şiiri, *Anadolu* insanının çalışkanlığını ve kutsallığını anlatır. *Attilâ İlhan*, *Anadolu* insanının kutsallığını anlatırken mitik demir mefhumundan yararlanır.

“bıçak dövüyor bıçak bursa'da bıçakçılar

bir dilim güneş gibi bursa bıçakları” (s. 50)

³²² A. Erhat , a. g. e., s. 88-89.

*“demir dövüyor demi demirciler sivas'ta
 örsün üstünde kibrit gibi parlatıyorlar
 yumuşatıyorlar çifte su veriyorlar
 altı yüz çırak yüz elli usta sivas'ta
 çekiç burunlarından çingı sektiriyorlar” (s. 51)*

923'de İzmir şiirinde İlhan, Türk köylüsünün yaşadığı dramı, *Freyci* sonbahar mitosu bağlamında imgeler. Şair, Türk köylüsünün içine düştüğü bunalımı anlattığı şiirin sonunda, *Mustafa Kemal*'i “kılavuz bozkurt” miti üzerinden dönüştürerek olması gereken durumu gözler önüne serer.

*“akşamüstü
 bir öküz burnunun ıslak siyahlığı nasıl bileniyor
 eylül'de bir akşamüstü
 ağaçlar tozlu yapraklarıyla ilk serinliğe yaslanıyorlar
 ufacık eşeklerini önüne katmış sabahlara kadar tuz çekiyor
 yukarı fırat köylüsü
 allahım
 sırtlarda yine dumanlı dağ ateşleri
 lâcivert bıyıklarına ayran bulaşmış
 yıldızların dibinde umutsuz türkölere giren
 tütün koyun ve kıl kokulu çobanlar
 kesik kulakları ve tebeşir beyazı dişleri
 karanlıkta adama dehşet veren” (s. 52)*

“demiş ki mustafa kemal

“... memleket demiş
 asrî medenî ve müreffeh olacaktır
 behemehal
 bu demiş bizim için bir hayat davasıdır.”
 923’de demiş” (s. 53)

Heyet-i Temsiliye Namına adlı şiir, *Kurtuluş Savaşı bağlamında* ortaya çıkan direniş hareketlerini imgeler. Şair *Prometheusçu* direniş mitosunu kodladığı şiirde, Atatürk önderliğinde gerçekleşen *Kuva-yı Milliye* destanını anlatır. *Campbellci* kahramanlık mitosuyla çevrelenen direniş epistemesi, Türk kahramanlık destanının bir manifestosuna dönüşür.

“biz buralı türk düşük bıyıklı
 yedi toprağa düşük allah diyen
 barut yalamış tekbir soluklu
 üç hilâl dökülür ellerinden” (s. 54)

“bir telgraf gelir
 sivas uzaklarından
 bir çift mavi kan damlamış
 imzasına
 belki mustafa kemal
 heyet-i temsiliye namına” (s. 55)

Kalpaklı Süvari adlı şiirde *Attilâ İlhan*, *Mustafa Kemal*’i kahramanlık arketipi bağlamında kurgular. *Campbellci* kahramanlık mitosuyla temellendirilen *Mustafa Kemal*, Türk kahramanlık mitolojisinin bütün özelliklerini bünyesinde barındıran olağanüstü bir kahraman olarak tasvir edilir.

“gecenin arkasında bir yerde
 ufaldıkça gaz lambaları
 nehrin omuzlarına yaslanıp yaşlı ve dindar
 yalnızlıktan soğumuş dağlar
 kalpaklı bir süvari dolaşmış gizlilerde
 köylüler böyle diyorlar” (s. 66)

“gören eden yok her nasılsa
 kalpaklı olduğunu biliyorlar
 bir elinde kılıç bir elinde sancak
 kemah köylüğünde fakir fukaraya azık dağıtışmış
 üçer arşın kefenlik
 içlik ve mintan
 birer kese sarı lira cep harçlığı
 olur mu olmaz mı orası bilinmiyor” (s. 66)

“kalpaklı bir süvari dolaşmış gizlilerde
 yatsıları
 kemal paşa'dır diyorlar” (s. 67)

Silâhlı Dört Besmele şiiri; *Bakırcı Hasan, Demirhanoglu Sadık, Paşaların Süleyman ve Hacı Yörük* üzerinden, *Millî Mücadele* kahramanlık destanını imgeler. Şair, *Mustafa Kemal*'i yine ana perspektife oturttuğu şiirde, *Millî Mücadele*'ye katkısı olan bütün kahramanları mitik bir diyagrama monte eder. Kahramanlık diyagramına monte edilen şahıslar, *Campbellci* sonsuz yolculuk motifiyle de imgelenir.

“dört atlı sarıgöl boğazı'na devrildiler

rüzgârı burunlarıyla biçip

arkalarına dökerek” (s. 73)

“hızlı solumalarla kımıldanıyordu karaağaçlar

ahırda bir beygir aksırdı

munzur dağlarının üstünü bir tamam tutmuş

yıldızın neyin kalabalığı

yukarılarda kar altındaki köylerde

ihtimal öfkeli kurtlar dolaşıyor

“-... kemal paşa'dır çağırdı

demirhan oğlu gitmemiş olmaz

sakarya toprağında erkekler sofrası kurulmuş

ahkâmlı köşkemli savaşıyor

yazılmışsa biz dahi

azrailin ekmeğinden tadacağız

şehitlik mertebesini

yaşamak cihetine makbul tutacağız” (s. 74)

Mustafa Kemal'in Sofrası şiirinde *Attilâ İlhan*, memleketin insanlarını *Mustafa Kemal'in* sofrasına davet eder. Bir anlamda *Kuva-yı Milliye* ruhunu imgeleyen bu davet, şair tarafından *Campbellci* kahramanlık mitosu kurgulanarak gerçekleştirilir. Şiirde *Mustafa Kemal* perspektifiyle kurgulanan kahramanlık mitosu, aynı zamanda enternasyonal bir mitosa da genişler. *Mustafa Kemal'in* ideal ülküleri olan barış, eşitlik, kardeşlik gibi temler enternasyonal mitosun içinde kemikleştirilir.

“yarın akşam gelin dedim ya

yırtık pırtık gelin zarar yok

üç işimin biri barış

biri dünya

biri de sizsiniz dedim ya

yarın akşam gelin

ama mutlaka gelin

buğday konuşacağız” (s. 77)

“kalpakları tozlu paşaların çığlıklı gözlerinden

bir tutam kuvayı milliye mavisi

bir avuç umut getir dedim ya

en iyisi

sofraya buyur sofraya

buğday konuşacağız” (s. 79)

Sen Beyaz Bir Kadınsın adlı şiir, mitik bir aşk formülasyonuna sahiptir. Şair kahramanın içinde bulunduğu sıkıntılı durumu, -sosyalist mücadeleden yorulan kahraman- mitik sevgilinin *Apolloncu* ışksallığıyla aşar.

“yüzüme bakmasan da yağmura düşürsen de gözlerini

gözlerime bakmasan da ne kadar

o kadar aydınlığın gökyüzüme uzanıyor

uykularımda nefesinin sıcaklığı” (s. 85)

“gizli bir kıvılcım gibi gözbebeklerimde duran

umutsuzlandığım her akşam

senin rüzgârın almıyor mu uğultulu yorgunluğumu

yoksulluğun eşiğinde kapaklandığım zaman

ellerimden sımsıkı tutmuyor mu

senin iyimserliğin” (s. 85)

Yukarıda aktardığımız mısralarda kurgulanan mitik sevgili iminin epistemik yapısı, doğrudan Türk mitolojisinden kaynaklanır. Şair, Türk mitolojisinde tanrısal ışık bağlamında kodlanan mitik sevgiliyi */o kadar aydınlığın gökyüzüne uzanıyor/* söylemiyle dönüştürür. Yine Türk mitolojisinden kaynaklanan kahramanlık destanlarının yapısında bulunan peri suretli sevgilinin kahramanın rüyasına girmesi, */uykularımda nefesinin sıcaklığı/* mısraları üzerinden kodlanır.

Şiirde vurgulanan bir diğer mitik unsur, sevgiliye yönelik kodlanan tanrısal beyaz rengiyle temellendirilir. Beyaz rengin mitolojik kökeni incelendiğinde, bu rengin Türk mitolojisinde ve kültüründe çok yaygın olarak kullanıldığı görülecektir. “Aslında onun bu yaygınlığı muhtemelen gök renginin yerine geçerek onu ikinci planda bırakmasından kaynaklanmış olmasıdır. Bu belki de Gök Tanrı kavramının yerini birçok Türk topluluğunda görülen Ülgen’in almasıyla ilgili olabilir; yani aslında ikinci derecede bir tanrı olan Ülgen daha sonra Gök Tanrı’nın yerini almıştır. Bu nedenle beyaz, mavi yerine ya da mavi (gök mavisi) gibi Gök Tanrı’nın ya da Ülgen’in rengi sayılmıştır. Dolayısıyla yaradılış esnasında Ülgen’e ilham veren peri ya da ruhun adı da Ak-ene/ana’dır. Bu nedenle göğe ait ya da iyilik tanrıları olarak guruplandırılacak tanrıların hepsiyle ilgili çeşitli uygulamalarda beyaz renk karşımıza çıkar. Birbirini tamamlayan gök ve yer unsurlarından çoğu kere gök unsuruna giren şeyler beyaz/ak renkle nitelendirilmiştir.”³²³

“sen beyaz bir kadınsın

uzaktaki

gözlerin aklımdan çıkmıyor

sen beyaz bir kadınsın karanlıkları dinleyen

³²³ Y. Çoruhlu , a. g. e., s. 215.

uzaktaki

sarmaşıkları duyuyor musun rüzgârda

yorgun başlı üşümüş yastığına koyuyor musun

uyuyor musun” (s. 86)

Belma Sebil şiirinde şair, *Campbellci* kahramanlık formülasyonunun yapısında bulunan sevgiliyi arama-ulaşma epizodu üzerinden mitik bir “*konsensüse*” ulaşır. Şair, *Campbellci* kahramanlık formülasyonunun klasik yapısında sevgiliye ulaşan mitik kahramanı, postmodern bir dönüşümle “*aşk acısı*” epistemesine kanalize eder.

“seni ben kallâvi sokağı’nda gördüm

sen beni görmedin görmedin

kapıları çaldım adını sordum

söylemediler öğrenemedim” (s. 87)

“bunca yıl sönmemiş umudum

nisan değilse mayıs

perşembe değilse pazar

ben belma sebil’i bulurum” (s. 87)

Yirmi Beşinci Kısım şiiri, uzaklarda bulunan sevgili arketipine yönelik imlenmiş bir şiir konumundadır. İmkânsız aşk epistemelerini şiirin ana muhteva örüntüsünde kullanan *İlhan*, bu epistemeyi *Hero- Leandros* hikâyesi üzerinden mitleştirir.

Kız Kulesi efsanesini de besleyen bu hikâye, kısaca şu şekilde özetlenebilir:

Hero Afrodit’in rahibelerindendir ve aşka tövbelidir. Uzun zaman sonra Afrodit’in tapınağında yapılan bir törene katılmak için kuleyi terk eder ve orada Leandros ile karşılaşır. Bu iki genç birbirine aşık olur ve gizli gizli buluşurlar. Yağmurlu bir kış gününde yüzerek sevdiğine ulaşmaya çalışan Leandros, serin sulara

gömülerek hayatını kaybeder. Bunun akabinde Hero'da Kızkulesinden atlayarak intihar eder.³²⁴

Hero ve Leandros hikâyesine yönelik aktardığımız pasaj göz önüne alındığında, bu hikâyenin, imkânsız aşk epistemelerini simgelediği kolaylıkla söylenebilir. Kavuşamayan âşıkların sembolizmini yapan *Hero-Leandros* kıssası, aşağıda aktaracağımız mısralarda mitik bir dönüşüme tabi tutulur.

“yabancı değil ben kaptan'ım

aç kapıyı suna su

büyük yağmurda ıslandım

şarabın var mı suna su” (s. 88)

“kadehimi dinleme çıldırırısın

elimden gelmeyen bir o

bütün trenleri kaçırdım

saatın kaç suna su

yarın öleceğiz ha” (s. 88)

Alıntıladığımız mısralarda kurgulanan / *bütün trenleri kaçırdım/ saatın kaç suna su/yarın öleceğiz ha/* söylemleri, direkt imkânsız aşk epistemelerine atıf yapar. Şair, /*trenleri kaçırmak/* söylemiyle, metaforik olarak kodlanmış “*kavuşamama*” epistemelerini imlemektedir.

Lady From Smyrna şiirinde *Attilâ İlhan*, *Freyacı* sonbahar mitini işlevsel olarak kullanır. Şair, kadın kahramanın trajik dünyasını, *Tartarosçu* imlerle yeraltı dünyasına aktararak mitleştirir.

“gözlerindeki yağmur altında bir gar tenhaliği

susmuşluğu gemisiz kalmış ulu bir liman

³²⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz., A. Erhat, *a. g. e.*, s. 142-143.

uykularını çiğniyor yıldızların kalabalığı
rüzgârlı deniz kapılarını açtığı zaman
kıvılcımlar uçuyor ısınmış saçlarından” (s. 90)

“içindeki barut çizgisi kimsenin tutamadığı
sarhoşluğu ayakları kesik ikinci bir insan
güvertedeki kadın sarhoşların anlamadığı
bütün yenik gözleriyle yalnızlığına bakan
geceleyn ürkek bir gemi geçti mi uzaktan” (s. 90)

Şiirde kurgulanan /gözlerindeki yağmur altında bir gar tenhaliği/ mısraları, doğrudan *Niobe* mitini imgeler. Anadolu kaynaklı olup oradan Antik Yunan’a geçen bu mitik hikâyeye; *Niobe*’nin tanrıça *Leto*’ya başkaldırmasıyla temellenir. Hikâyeye kısaca değinirsek:

On dört çocuğu olan *Niobe*, *Leto*’nun az çocuğa sahip olması nedeniyle tanrıçaya böbürlenir. Bunu duyan *Apollon* ve *Artemis*, *Niobe*’ye kızarak bütün çocuklarını öldürürler. Evlat acısına dayanamayan *Niobe*, sürekli ağlamaya başlar. *Niobe*’nin yakarışlarına dayanamayan tanrılar, onu ağlayan kayaya dönüştürerek taşlaştırırlar.³²⁵

Alıntıladığımız bu bağlam düşünüldüğünde, şiirde kurgulanan ağlayan göz metaforunun, ana tanrıça kültü *Niobe* üzerinden dönüştürülmüş bir aşk acısı epistememesine aktarıldığı söylenilebilir.

Aynı zamanda şiir, *Bachelard*’ın alkol mefhumuna yönelik kodladığı tanrısal sembolizme de yönelir. Şiirde ifade edilen /sarhoşluğu ayakları kesik ikinci bir insan/ mısraları, alkol üzerinden dönüştürülmüş mitik bir sembolizmi ihtiva eder. Şair bu sembolizmi, *Jung*’un maske arketipi üzerinden dönüştürür. Alkolün insanın diğer benini ortaya çıkarmasına yönelik imgelenen /sarhoşluğu ayakları kesik ikinci bir insan/

³²⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz., A. Erhat, *a. g. e.*, s. 218.

söylemi, bilincin günlük yaşamda maskeleydiği benine yönelik ortaya çıkan ext bir hali vurgulamaktadır.

Ben Sana Mecburum şiiri, *Freyacı* sonbahar mitiyle imlenen kahramanın, animasıyla bütünleşme çabalarını anlatır. Şair, kahramanın “an” içinde yaşadığı sıkıntıyı, sevgiliyle yaşanacak tamlık formu vasıtasıyla aşmak ister.

“ben sana mecburum bilemezsin

adını mih gibi aklımda tutuyorum

büyüdükçe büyüyor gözlerin

ben sana mecburum bilemezsin

içimi seninle ısıtıyorum” (s. 91)

Attilâ İlhan, şiirden alıntılanan mısralarda kurguladığı */adını mih gibi aklımda tutuyorum/büyüdükçe büyüyor gözlerin/ben sana mecburum bilemezsin/* söylemleriyle, *hermafrodit* mitosa gönderme yapar. Tek bedende iki cinsin birleşmesini simgeleyen *hermafroditlik*, sevgiliyle yaşanacak vahdet formunun sağlam bir zemine oturtulması için temel bir episteme olarak kullanılır.

Yine şiirde geçen */büydükçe büyüyor gözlerin/ içimi seninle ısıtıyorum/* mısralarının, *Bachelardien* bir çözümleme açısından son derece kayda değer oldukları söylenebilir. *Bachelard* felsefesinde, göz metaforunun mitik bir düşlemi imlediği, ateşinde karşı cinse yönelik bir anlam katmanına sahip olduğu düşünüldüğünde, şairin animaya yönelik kullandığı “göz” ve “ısınmak” metaforlarının, tamlık formu için zemin olduğu ifade edilebilir.

Kahramanın sevgiliyle tamlık formuna ulaşmak istemesinin arkasında, sevgiliden ayrı geçirilen zamanların trajedisi mevcuttur. Şair bu durumu, *Freyacı* sonbahar mitosuyla temellendirir.

“ağaçlar sonbahara hazırlanıyor

bu şehir o eski istanbul mudur

karanlıkta bulutlar parçalanıyor

sokak lambaları birden yanıyor

kaldırımlarda yağmur kokusu

ben sana mecburum sen yoksun” (s. 91)

Tamlık formu bağlamında imgelenen sevgili, çeşitli mitik imajlarla tanrısal bir diyagrama kanalize edilir.

“belki haziran’da mavi benekli çocuksun

ah seni bilmiyor kimseler bilmiyor

bir şilep sızıyor ıssız gözlerinden

belki yeşilköy’de uçağa biniyorsun

bütün ıslanmışsın tüylerin ürperiyor

belki körsün kırılmışsın telâş içindesin

kötü rüzgâr saçlarını götürüyor” (s. 92)

Alıntılanan mısralarda kurgulanan /belki haziran’da mavi benekli çocuksun/ mısraları, sevgili arketipinin kökensel bir mitos bağlamında imgelendiğinin en sarıh kanıtıdır. Şair, sevgiliyi tanrısal bir boyuta çıkartmak için, ilksellik imgeleminden faydalanır. Aynı zamanda, /kötü rüzgâr saçlarını götürüyor/ söyleminin, *Demeter* mitine gönderme yaptığı da söylenebilir. Yunan mitolojisinde *Hades* tarafından yeraltına kaçırılan *Demeter* miti bu şiirde, “kötü rüzgâr” metaforu üzerinden dönüştürülür.

Dördüncü Krallığım şiiri, kahramanın, *Janin Medoviç’in* otelinde yaşadığı trajik ruh halini imgeler. *Bachelard’in* düşlem formu üzerinden temellenen şiir, daraltılmış “oda” metaforuyla mitik bir düşleme açılır.

“bir yıl daha çizer misin janin medoviç

yepyeni bir yalnızlık bozdurduğumda

niye sanki alkol tutup ufalanırım

ölünecekse bak işte en büyük ölmeli

bu demek benim dördüncü krallığım” (s. 93)

“niye gün ortasında akşam oluyorum

janin medoviç’in otelinde beyoğlu’nda” (s. 93)

Yukarıdaki mısralarda kodlanan */niye gün ortasında akşam oluyorum/* söylemi, doğrudan mitik bir düşlem formunun dönüşümsel ifadesidir. Şair, *Bachelard’ın* karanlık bağlamında aydınlığa açılan düşlem formunu, otel odasında yaşanan ontik bir vecd paraleliyle mitik zamanlara açar.

Aynı zamanda şiirin ontik bir sorunsalı irdelemesi, psikanalitik söyleme de zemin olur. *Lacancı* terminolojiyle söylemek gerekirse; kahramanın kendi krallığından dışarı çıkamaması, ayna evresine denk düşen ontik bir trance haline gönderme yapar. Bir başka ifadeyle; *Lacan’ın* bebeklerin kendi benliklerinin farkına vardıklarını iddia ettiği ayna evresi, şiirde kahramanın kendi ontik varoluşunun farkına varması bağlamında dönüştürülür. Şair kahramanın krallığını, mitik bir düşlem formuna açılan anahtar olarak ontik bir trance haliyle kodlar.

“incecik dişlerimin arasında tuttuğum

sanki cam beş gecelik uykusuzluğum

peki koridorda niye ışık yakmıyorlar

bir türlü krallığımdan çıkamıyorum” (s. 94)

Yanlış Yaşamak şiiri, sevgiliden ayrı geçirilen günlerin getirdiği bunalımı anlatır. Şair, tarihsel zamanda sevgiliden ayrı geçirilen günleri *Tartarosçu* imajlarla mitleştirirken sevgiliyle geçirilen zamanlar *Altın Çağ* mitosunu üzerinden temellendirilir.

“yanılmış bir kapıyı simsiyah

kendi üstüme kapanıyorum

seni paris’te kaybettim

yanlış bir yerde arıyorum

bozduğum her saat

içimi büsbütün daraltıyor

hiçbir mutluluğum kalmadı

ne bıraktıysan harcadım

inge bruckhart

resimlerine bakamıyorum” (s. 96)

Uzaktan Sevmek adlı şiirde *Attilâ İlhan*, ulaşılamayan sevgiliye yönelik duyulan mitik aşkı konu edinir. Sevgili arketipinin kozmolojik imajlarla mitleştirildiği bu şiir, Ermeni kadın *Gregoryen* üzerinden temellendirilir.

“yorgun bir ermeni pangaltı’nın

güvercin topuklarıyla gregoryen

yağmurlarda çoğalır nedense

incecik sürahiler gibi bir kadın

gökyüzü sanırsın gülümserken” (s. 99)

“kayısı tadında mı sarışın

gözleri çevrilmemiş filmlerden

uzaktan onu sevdiğimi bilse

karanlık günlerinde haylayf’ın

biralar şafak sökerken”(s. 99)

Şiirde sevgiliye yönelik ifade edilen */incecik sürahiler gibi bir kadın/gökyüzü sanırsın gülümserken/* mısraları, kozmolojik unsurlarla temellendirilmiş mitik bir tabana yaslanır. Şair evrensel gök ve ilksel su mitinin getirdiği tanrısalılığı sevgili üzerinden dönüştürerek mitik bir aşk perspektifi yakalar.

Viyolonsel Yalnızlığı şiiriyle başlayan, şiir kitabının sonuna dek devam eden şiirler, *Attilâ İlhan* şiirini yeni bir boyuta açar. Bu boyut, “Neo-Klasik” imajlarla şekillenmiş toplumcu bir perspektifi bünyesinde barındırır. Bu bağlamın ilk şiiri olan *Viyolonsel Yalnızlığı*; *Afrika’daki* kurtuluş hareketlerinden, *İttihat Terakki’nin* özgürlük mücadelesine, oradan da *Çarlık* idaresine başkaldıran özgürlükçü nihilistlere kadar uzanan geniş bir muhteva yapısına sahiptir. Şair bu şiir grubunda, tanrısal erke- *Zeus’a*- karşı mücadele eden hürriyet mücahitlerini, - *Prometheus*- kahramanlık mitosu paralelinde kurgular.

*“sonra çoğalıyorum tuz içerek
engerek korkuları arasında
isa’nın bilmem kaçınıcı haftasında
baş başa istanbul’u büyüterek
sonra doktor sabiha siyaha en yakın
yenice paketinin arkasında
elleri cezayir savaşında
zehirini sağlıyor karanlığın
sonra kış müthiş bir ivan akşamı
dostoyevskiy yaşamasında
çarın saltanat arabasında
eski nihilistlerin kanı” (s. 105)*

*“sonra hüzzam makamından bir beste ki
tıbbiyelilerin boğdurulduğu
abdülhamid sarayının uğursuzluğu
tüy kalemlerinin üstündeki*

kaiser bıyıklarıyla ve genç osmanlılar

zilkade gözlüklerinde kar suyu

paris'te ahmed rıza grubu

boulevard des italiens'de orospular

sonra doktor sabiha iki miyop

bir yerde bırakmış doktorluğunu

harbiye nezaretinde tutuklu

ölümünü görüyor simaskop" (s. 105)

İkinci Viyolonsel adlı şiire geldiğimizde şair; Kuva-yi Milliye hareketini, İttihat Terrakki Partisi'nin özgürlükçü tabanını ve İspanya İç Savaşı'nın sosyalist kesimini, Prometheusçu direniş mitosu üzerinden temellendirir.

"sarayburnu'ndaki ağır aksak o vapur

şair namık kemal'dir belki magosa'ya

gülümser alışmamış çelebi gözlükleri

boğuk mithat paşa'nun ağlamaya

tersâne kahvelerinde hâlâ konuşulur

ali suavi baskını nasıl saraya

bozuk fonograflarda bekirağa bölükleri

üzgün başladıkça sûzinâk çalmaya

yillardan bilmem ki bin üç yüz otuz mudur

binmiş kuvayı milliye mavisini bir tramvaya" (s. 107)

"o hangi delirmek içisıra götürdüğü

özgürlüğü sevdiren doktor sabiha'ya

*ölülerin telâş telâş cepheye döndükleri
kaç bilbao gecesi bir daha vurulmaya
en saklı dudaklarıyla sabahlara kadar öptüğü
karanlıktaki tamtamlar kaç afrika 'ya" (s. 108)*

No Pasaran şiiri, 1936-1939 yılları arasında *Cumhuriyetçiler* ile *Francocu Milliyetçiler* arasında yapılan *İspanya İç Savaşı'nı* anlatır. *Prometheusçu* direniş ve özgürlük miti bağlamında kodlanan *Cumhuriyetçilerin*, *Zeus* iktidarı bağlamında kodlanmış *Franco'ya* karşı direnişlerini kahramanlık destanına dönüştüren şair, tasavvur ettiği sosyalist mitosun nüvelerini, bu mitik dönüşümler vasıtasıyla temellendirir.

*"biz çekilsek de rüzgârımız
ispanyol göklerinde kalıyor
nefes nefes
halbuki ispanya 'dayız
yenik de olsak
dağları aydınlatan bizim gözlerimizdir
bugün yenik de olsak
yarın yeneceğiz" (s. 113)*

*"madrid kapısında kaldı maria pilar
çantasında bir şiir kitabı kaldı barut yanığı
federico garcia lorca 'nın
arriba frente popular" (s. 114)*

Cezayir Mektubu manzumesinde *Attilâ İlhan*, *Cezayir* halkının *Fransızlara* karşı başlattığı özgürlük hareketini anlatır. Şair, *Cezayir* halkının kahramanlık destanını aktardığı şiirin arka planında, yine *Prometheusçu* direniş- özgürlük mitosunu kurgular.

“kurşuna diziyoruz karen ölmüyorlar

biz ölüyoruz karen dağlarda

yeni bir maya tutmuş köylüler korkarsın

bulutlardan ekmek yuğuruyorlar

yalnızım

delikanlı elleriyle baharda boğazımıza sarılacaklar

yağmursuz rüzgârsız gibi kör kör boğulacağız

dağlarda

artık hiçbirimiz radyoları dinlemiyoruz

yenildiğimizi biliyoruz karen duyuyoruz

kimi tutsam çevirsem gözlerime tükürüyor

karen” (s. 115)

Waldorf Astoria şiiri, iki büyük endüstriyel şirket olan *İ. G. FARBEN* ile *İMPERIAL CHEMICAL INDUSTRIES* arasında yaşanan kapitalist pazar savaşını anlatır. Şair sosyalist düşüncenin özüne uygun olarak geliştirilen antitez düşünceyi, yeni dünya düzeni mitosunu üzerinden dönüştürür. *Amerika’da* milyarderlerin kaldığı otel *Waldorf Astoria* üzerinden yapılan bu dönüşüm, sosyalizme giden yolda aşılması gereken emperyalist pazarın eleştirisini ihtiva eder.

“ah doktor spiedell siz yok musunuz

neden durumu anlamıyorsunuz

orta doğu’dan vazgeçin diyorum size

zaten alışverişi nedir orta doğu’nun

güney doğu asya 'yı alsanıza elinize

ah doktor spiedell ne işler çevrilir

haksızlık neresinde bunun” (s. 116)

“viskiye viski doktor spiedell

hem de sevdiğiniz

black and white

gönüller şen olsun doktor spiedell

nasılsa içebiliriz

henüz saat

o kadar geç değil ki

prosit doktor spiedell

prosit

yarı geceden sonra başlar

newyork'ta hayat” (s. 119)

Ortadoğu'dan Gece Telgrafları şiirinde *Attilâ İlhan*, emperyalist petrol şirketleriyle işbirliği yapan *Ebû Şükr* ve kapitalist pazar tarafından sömürülen köylü *Yasin*'in diyalektik çelişkisini anlatır. Şair, “*kapitalist-emperyalist*” sektörü ciddi olarak tenkit ettiği şiirde, yeni dünya düzeni mitosunun getirdiği metalaşmış düzeni imgeleştirir.

“ebû şükr'ün saat bir buçuğu

her zaman sonbahar

tek tek bütün kapılar ardında

şüpheli yabancılar

telefon çaldı mı cevap verse de kimse konuşmuyor

7.000 lirayı bozdursa da namusunu

yine meteliksiz” (s. 120)

“kerkük’teki balçık sıcakını

yâsin’dir omuzlarıyla kaldırıyor

köylü yâsin

ayrıca bir kerbelâ suamışlığını

eskimiş topraksızlığını

diyecek yok ellerine

bir çift öküz kadar sabırlı suskun

diyecek yok köylü yâsin’e” (s. 122)

“dicle’nin ağır çamurlarında

delimsirek gölgeleri uzayıp kıaldılar

meydan ateşlerine tutup mecbur suratlarını

kuzey’de 48. yazında

karanlığın kapısını yumruklarıyla çaldılar

bağdat üstüne salıp bilenmiş çığlıklarını

sabahın alacasında büyüterek

inanılmayacak kadar yeni ve büyük

tepeden turnağa erkek

umutsuzluğun yoksul sofrasında

kıllı göğüsleri çirkin omuzları çökük
oysa dilekleriyle katıksız insandılar
bozuk dualar halinde yorgun ve ürkek
gecenin sehparına bembeyaz asıldılar” (s. 123)

Hürriyet Ve İstiklâl Benim Karakterimdir manzumesinde şair, *Campbellci* kahramanlık mitosunu, *Mustafa Kemal* arketipi üzerinden kurgulayarak *Kuva-yı Milliye* direnişi bağlamında yapılacak olan bağımsızlık hareketlerine gönderme yapar. *Attilâ İlhan*, *Mustafa Kemal*'i *Jungcu* perspektifle genetize ederek geçmişten geleceğe süren kahramanlık destanının arketipsel dönüşümlerini gözler önüne serer. Tarihte *Mustafa Kemal* önderliğinde gerçekleşmiş direniş ve özgürlük hareketleri, mitik kahraman *Mustafa Kemal*'in daireselleştirilmesiyle “an” içinde de tekrar edilir. An içinde tekrar edilen direniş hareketleri, enternasyonal bir mitos üzerinden dünya halklarının direniş manifestosuna da dönüşür. Şair şiirde kurguladığı direniş hareketlerini; *İspanya*, *Rusya*, *Afrika* gibi halklara kanalize ederek ana perpektifte kurguladığı *Kuva-yı Milliye* direnişine evrensel bir portre çizer.

“gece garlarında bekledim
tren
tren
rıhtımlara döküldüm saçıldım
gelmedin” (s. 126)

“karanlığı sensiz karşılamak
açık deniz uğultuları
çocuk şiirleri ve mapusâne türküleriyle
dolduruyor içimi” (s. 129)

“bir ihtiyar sosyalist sendikacı
 sorgusu biter bitmez geceleyin kurşuna diziliyor
 gülümsemesi açık bir yara gibi acı
 utandırıcı
 hürriyet gibi gözünde pırıl pırıl
 hâlâ çatlamamış gözlükleri” (s. 132)

“bir gece sabaha karşı
 en kilitli kapılarım açılacak
 yalnızlığımdan çıkıp gideceğim
 ne sensiz kalırsam korkusu
 ne kitaplarda okuyup altını çizdiklerim
 ne alkol tutabilecek beni
 ne ölüm telâşı” (s. 133)

“işte bak
 siyasî polisin kapısında buluyorlar
 badajoz’da buluyorlar beni
 ispanya’da
 damarlarım açılmış
 gözlerim birbirinden uzak
 kendimi hep milano’da hesaplıyorum
 ıslak duvarlarında bütün

*bütün yorgun duvarlarında milano'nun
uykularıma giren bir afiş
balta ve mızrak
en gizli kulaklarımda italyanca bir türkü var” (s. 130)*

*“yenik badajoz'da birkaç kere ölü sonbahar
en kullanılmadık bulut gölgelerinin altına
ümitlerini düğümleyip eğilmiş
toledo'lu milisler
kızgın namlularını rüzgâra tutup
yine benden konuşuyorlar
yakın ve fevkalâde iyimser
bir yağmur halinde giriyorum
uykularına” (s. 130)*

*“nihavent bir şarkı bekliyorum
izmir'in işgal edildiği gün
ıslıksız dudaklarımdan alıp götürdüğüm
hangi sırılsıklam marşandiz katarıyla kim bilir
hangi ingiliz devriyesinden kaçırarak
kuvayı milliye çetelerine götürdüğüm
o nihavent şarkıyı bekliyorum
biraz şuh*

biraz mahzun

biraz çıplak

benden konuşuyor o şarkı

biliyorum” (s. 128)

3.5. Belâ Çiçeği

*Bela Çiçeği*³²⁶ şiir kitabı, *Ben Sana Mecburum* kitabının bir devamı konumundadır. Günümüze değin on yedi baskı yapan kitap, *Ben Sana Mecburum* kitabının hacminin fazla olması dolayısıyla yeni bir adla yayınlanmıştır. *Attilâ İlhan Belâ Çiçeği'nin* yayımlanma macerasını şu sözlerle dile getirir:

“*şiir kitabı yayımlamadığım uzunca dönemin bütün şiirlerini, ben sana mecburum'a sığdıramamıştık. arada geçen zaman boyunca başka çalışmalarım da olmuştu. besbelli, daha da olacaktı. öyle ki, sonunda yağmur kaçağı'nın sisler bulvarı'yla içten organik bağlantısı gibi, ben sana mecburum'la içten organik bağlantılı bir kitap meydana çıktı. bence belâ çiçeği'nin önemi, 1950'ler boyunca sürdürdüğüm bir şiirin son örneklerini olduğu kadar, 60'lar ve 70'ler boyunca sürdüreceğim başka bir şiirin ilk örneklerini içermesindedir. sisler bulvarı ile başlayan bu dönem, belâ çiçeği ile sonra eriyor, ucu böyle bir sevmek'e kadar uzanacak yeni bir dönem başlıyordu*”³²⁷

Attilâ İlhan şiirini *Neo-Klasik* bir paralele angaje eden *Belâ Çiçeği*, şairin kullandığı şizofrenik imajlar nedeniyle mitik bir paralele yorumlanabilir. Divan edebiyatından gelen temel epistemik yapıyı, postmodern şiir söylemiyle yeniden kurgulayan şairin bu kitapta kullandığı mitik unsurları incelemek gerekirse:

Kitabın ilk şiiri olan *Aysel Git Başımdan*, *Attilâ İlhan* şiirinde arketipsel bir özellik gösteren *Aysel*-kadın kahraman-üzerinden temellendirilmiş bir aşk epistemisini gündeme getirir. Şair, toplumsal mücadeleye giren kahramanın yaşadığı trajediyi, *Freyacı* sonbahar mitosunu üzerinden yorumlamış, bu mitosunu da kahramanın aşka yabancılaşması epistemisine aktarmıştır. Şiirde kullanılan kadın kahramanın *Apolloncu* tanrısal ışıkla sembolleştirilmesi, toplumsal mücadeleden yara alan kahramanın da

³²⁶ Attilâ İlhan, *Belâ Çiçeği*, İstanbul 2014, 136 s. (İncelemede bu baskı esas alınmıştır.)

³²⁷ A. İlhan, *a. g. e.*, s. 121.

bunun tam tersi *Hadesçi* karanlık imajlarla aktarılması, aynı zamanda şiirin diyalektik bir yöntemle kurgulandığının en önemli göstergesidir. Bu bağlamda söylemek gerekirse, tanrısal imajlarla kodlanan sevgilinin *Dionysos*, *Tartarosçu* imlerle dönüştürülen kahramanın da *Apollon* miti üzerinden, *Nietzsche'nin* *Apollon-Dionysos* diyalektiğine oturtulduğu söylenilebilir.

“aysel git başımdan ben sana göre değilim

ölümüm birden olacak seziyorum

hem kötüyüm hem karanlığım biraz çirkinim

aysel git başımdan istemiyorum

benim yağmurumda gezinemezsin üşürsün

dağıtır gecelerim sarışınlığını

uykularımı uyusan nasıl korkarsın

hiçbir dakikamı yaşayamazsın

aysel git başımdan ben sana göre değilim

benim için kirletme aydınlığını

hem kötüyüm karanlığım biraz çirkinim” (s. 9)

Sen Benim Hiçbir Şeyimsin şiiri, *Aysel Git Başımdan* manzumesinde olduğu gibi aşk epistemesine yaslanmış konumdadır. *Attilâ İlhan*, sevgili arketipinin tanrısallığını vurguladığı şiirde, kahramanın aşka bakışını ontik “*yabancılaştırma*” mitosu üzerinden dönüştürür.

“sen benim hiçbir şeyimsin

yazdıklarımın çok daha az

lüzumundan fazla beyaz

sen benim hiçbir şeyimsin

varlığın yokluğun anlaşılmaz” (s. 12)

“galiba eski liman üzerindesin
 nasıl karanlığıma bir yıldız olmak
 dudaklarımla cama çizdiğin
 en fazla sonbahar otellerinde
 üniversiteli bir kız uykusu bulmak
 yalnızlığı öldüresiye çirkin
 sabaha karşı öldüresiye korkak
 kulağı çabucak telefon zillerinde” (s. 12)

“sen benim hiçbir şeyimsin
 yabancı bir şarkı gibi yarım
 yağmurlu bir ağaç gibi ıslak
 hiç kimse misin bilmem ki nesin
 uykumun arasında çağırdığım
 çocukluk sesimle ağlayarak” (s. 13)

Yukarıdaki mısralarda sevgiliye yönelik kurgulanan *Apolloncu* imgelem, /üzumundan fazla beyaz/nasıl karanlığıma bir yıldız olmak/ söylemlerinde; Gök Tanrı'nın rengini simgeleyen mitik beyaz rengeyle ve *Apolloncu* aydınlığa aktarılmış mitolojik yıldız imiyle dönüştürülür. Şair, sevgiliye yönelik tasarladığı tanrısal backgorundu, birçok şiirinde olduğu gibi yine kozmolojik unsurlardan hareketle imgeleştirir.

Tanrısal paralele aktarılan sevgilinin mitik aşk söyleminin karşısında konumlandırılan kahraman, *Freyacı* sonbahar mitosuyla imgeleştirilerek septik bir episteme ortaya çıkartılır. *Attılâ İlhan*, sevgilinin mitik aşkı karşısında septisize ettiği

kahramanı, /sen benim hiçbir şeyimsin/yabancı bir şarkı gibi yarım/varlığın yokluğun anlaşılmaz/ söylemlerinden hareketle Camusçu³²⁸ diyagrama aktarır. Yeni dünya düzeni mitosunun kodladığı emperyal-materyel söylemin mitik aşka yönelik paralizasyon hareketi, şairin dilinde, mitik sevgilinin aşk çağrılarına kayıtsız kalan kahraman bağlamında dönüştürülür.

Atillâ İlhan aşk epistemesi bağlamında kodladığı yabancılaşma mitosunu, *Nada Nada Y Nada (Hiç)* adlı şiirde tamamıyla felsefi bir bağlama oturtur. Ontik sorunlar nedeniyle “beninden” uzaklaşan bireyin trajedisini imgeleyen bu şiir, Yunan mitolojisinin ünlü karakteri *Sisifos* üzerinden *Camuscu-Sartreci* çizgiye bağlanır.

“ saat hiçe doğru ispanyolca bir çakal

etlerimi ısırın nadan ada y nada

kusarsam siyah bir su çıkarıyorum

silahsızım seviştiğimizi de unutma

kaçarsam bıraktığın şarkıya kaçıyorum

verdiğim adreste yoğum nadan ada y nada” (s. 15)

“seni kaybettiğimi anlamayacak mıyım

silahsızım yüzümde kaç günlük bir sakal

kırsam içimdeki camları kırıyorum

saat çaldı mı seviştiğimizi de unutma

geç vakit sular çekilmeye başladı mı

asarsam bel kayışımla kendimi asıyorum

verdiğim adreste yoğum nadan ada y nada” (s. 15)

³²⁸ Albert Camus’un felsefesinde önemli bir yer işgal eden yabancılaşma sorunsalı, bireyin evrene ve tanrısal değerlere karşı geliştirdiği kayıtsız tutumu imgeleştirir.

İnsanın evrende işgal ettiği konumu ontik düzeyde sorunsallaştıran yukarıdaki mısralar, ölümü bile bile yaşama evet diyen bireyin yaşadığı trajedi bağlamında “saçmanın” felsefesine gönderme yapar. *Sisifos’un* her gün yere düşeceğini bildiği halde kayayı tekrar tepeye çıkartma çabalarının, hayat mücadelesi epistemisi üzerinden hiçlik metaforuna dönüştürüldüğü mısralarda kodlanan “saçmanın felsefesi”, / *kusarsam siyah bir su çıkarıyorum/verdiğim adreste yoğum nadan ada y nada/* mıslarıyla *Sartreci* çizgiye bağlanır.

Sartre’nin Bulantı kitabında irdelediği “hiçlik” sorunsalı, insanın evren karşısında geliştirdiği ontik “*responsun*”, tiksiniç bir trajediye dönüşümünü ihtiva eder. Filozof, kahraman *Roquentin’in* evrende varolma çabasını aktardığı kitabında, kahramanın varlık atılımını acuna karşı duyduğu tiksintiyle karakterize ederek evrensel varoluşun epistemik tabanında yer alan “*kör nokta*”ya atıf yapar.

Bu bağlamda düşünüldüğünde, /*kusarsam siyah bir su çıkarıyorum/* söyleminin, insanın varolma çabalarının sonucunda yaşadığı acuna yabancılaşma duygusu bağlamında dönüştürüldüğü söylenilebilir. Şair, yirminci yüzyılın materyal söylemiyle evrene yabancılaşan bireyi, *Sisifos* mitinin anlam tabanına yaslanarak saçma bir felsefeyle çevrelemiştir.

Aynı zamanda şiirde ifade edilen / *asarsam bel kayışımla kendimi asıyorum/* söyleminin, intihar mefhumu üzerinden ontik bir tabana yaslandığı aşikârdır. Şair, kahramanın acuna duyduğu tiksintinin sonucunu, intihar epistemisiyle karakterize ederek nihai bir anlam arayışına girer. Bir başka paralelde söylemek gerekirse, varoluşsal sorunların değersizleştirdiği mitik perspektif, intihar ederek kozmosu yenilemek isteyen, kozmogoninin ilksel saflığına ulaşmak isteyen birey temelinde zamanı da tekerrür ettirir. Tekerrür eden bu zaman yapısı, varoluşsal trajediyi aşarak kökensel zamanların dionizyen coşkunluğuna aktarılır.

Şubat Yolcusu şiiri, ontolojik bir episteme etrafında vücut bulmuş şiirlerden bir diğeridir. Şair, ölüme yönelik yaşanan korku dolu atmosferi, *Bachelardien* yol düşlemini ters-yüz ederek kurgular. Ölüme yönelik materyal bir söylemin hissedildiği şiir, *Tartarosçu* mitosla sistemleştirilir.

“*seni kim çizebilir şubat yolcusu*

yalnız akşam olsun dağınık olsun

ceplerinde bozuk bir bulut uğultusu

geceleyin dörtte bir ölüm korkusu

dörtte dört sabaha karşı yağmursun

seni kim çizebilir şubat yolcusu

bütün çizgileri bozuyorsun” (s. 18)

Büyük Leylâ manzumesi, *Eliade*'nin tarihsel zaman/ mitik zaman diyalektiği bağlamında kurgulanmıştır. Şair sevgili arketipini an içinde yeni dünya düzeni mitosunun “*fahişe*” söylemiyle dejenere ederken sevgilinin geçmiş zamanlarda yaşadığı tanrısallık, ana tanrıça *Kybele-Demeter* kültü üzerinden bakire bir söyleme aktarılır.

“kaç kere söyledim büyük leylâ'nın

prenses olmadığını fâhişeliğini

zaten ışıkları da yanmıyor

en kötü yerinde bir karanlığın

anlatır durur gençliğini

hanidir ölümünü yaşıyor” (s. 19)

“halbuki onun ilk zamanları

balon kadehlerde içilen konyak

âvizeler altında sevip kadınları

at yarışlarında büyük oynamak

pera içlerinde italyan şarkıları

her gece bir baron kendini asıyor” (s. 19)

“aynalara sinmiş tokatlıyan'da

onsekiz yaşından birkaç tebessüm

gözyaşları bütün şampanyalarda

bir gölge gibi kaç kere gördüm

dolaştığını dip odalarda

belki de kendini arıyor” (s. 19)

Aktarılan mısralarda söylemselleşen */bir gölge gibi kaç kere gördüm/dolaştığını dip odalarda/belki de kendini arıyor/* mısraları, ontolojik olarak kökene dönüş mitini gündeme getirir. Kahraman mitik zamanlara ait yaşanan tanrısal günlere, dejenere söylemin kurguladığı tarihsel zamandan çıkarak ulaşmak istemektedir. Bu da ancak anne karnına dönüşle, yani kozmogoninin tekerrür edilmesiyle mümkün olabilir. Şair bu perspektifi */kendini aramak/* söylemi üzerinden varoluşsal bir diyagrama yaslayarak *Eliadeci* merkezi kozmogoniye gönderme de bulunur.

Şairin ontolojik perspektifi, *Eksik* adlı manzumede, *İzmir’in* kızlarına yönelik bir söyleme dönüşür. *İzmir’in* kızlarını, varoluşsal diyagramda yaşanan eksiklik³²⁹ üzerinden *Sisifos* mitine bağlayan şair, *Sartre-Camus* çizgisinde vurgulanan evrene yabancılaşma mitosunu, acuna yönelik tiksiniç bir söylemle kadın arketipine aktarır. Şiirin genelinde *İzmir’in* kızlarına yönelik kurgulanan siyahi imajlar, ontik trajediyi güçlendirmek için bilinçli olarak tercih edilmiştir.

“en eksik kızlar izmir’e çizilmiş

dudakları simsiyah

gözlerini iyice karıştırmışlar

yaşadıkları neyse eksik” (s. 20)

³²⁹ Ontolojik trajedinin bir ucu, hayat atılımına yönelik kurgulanmış “eksiklik” metaforu üzerinden temellendirilir. İnsan varoluşun keskin tabanı karşısında mücadele ederken hayata karşı daima bir eksiklik içerisindedir. Bireyim tamlık formuna ulaşmasını engelleyen varoluşsal trajedi, insanı “özne” statüsüne dönüştürerek bireyi manipüle edilebilir bir varlık konumuna aktarır. *Foucault* terminolojisiyle söylemek gerekirse, belirli dispozitiflerle çevrelenen birey, yaşayacağı hayatı değil, yaşamak zorunda olduğu hayatı yaşamak zorundadır. Bu bağlamsal çerçeve düşünüldüğünde *İzmir’in* kızlarına yönelik kurgulanan “*eksiksellik*” söyleminin Zeus miti bağlamında kodlanmış bir iktidar aygıtına da gönderme yaptığı kolaylıkla söylenebilir.

“korkularının tadı bir tuhaf

geceleri birden yaklaşıyor

karanlıkları az uğultulu

sevdikleri neyse eksik” (s. 20)

İbrahim Cura Limited adlı şiir, şairin postmodern imajlar kullanarak yazdığı şizofrenik şiirlerin bir örneği konumundadır. *Attilâ İlhan*, kahramanlık arketipi bağlamında imgeleştirdiği *İbrahim Cura*'yı, Şamanik ayinlerin kökeninde bulunan *“trance”* mefhumundan hareketle mitik bir konjonktüre bağlar.

“en kral arkadaşım ibrahim cura

şimdilik bir romanda tebdil yaşıyor

kankırmızı serüvenler deneyerek

din iman tanımıyor ara sıra

sövüp sövüp güzelce kirlenerek

amok çılgınlığına bulaşıyor” (s. 22)

“kaç tütün yaprağı içtiği cıgara

stawiskiy’le bile tanışıyor

kendi hapsine düşmüş ne demek ne demek

boğulup gidecek bağıra bağıra

o ibrahim cura ki zehir zemberek

allah’ın işine karışıyor” (s. 23)

Şiirde kullanılan */kan kırmızı serüvenler deneyerek /sövüp sövüp güzelce kirlenerek/amok çılgınlığına bulaşıyor/ söylemleri, “Eleusis gizemleri”, “Şamanist inisiyasyon törenleri”* gibi mitik muhtevalı ritüellerin merkezinde bulunan tanrısal ext

hali üzerinden kodlanır. *Attilâ İlhan*, mitik bir egzotizm ile çevrelediği kahramanın yaşadığı trance halini imgeleştiren mitolojik tabanın rit kültüründen faydalanır.

Attilâ İlhan, şizofrenik unsurlarla tanrısallaştırdığı kahramanı, direniş mitosu bağlamında kodlanmış *Prometheus* mitine de kanalize eder. Trance haletini yaşayan kahraman, /o İbrahim cura ki zehir zemberek/allah'ın işine karışıyor/ mısraları üzerinden, *Erlık/Hades* mitosuna aktarılır. Bilindiği gibi Türk ve Yunan mitolojisinin yeraltı tanrıları olan bu iki figür, Tanrıların- *Zeus/Ülgen*/- işlerine karışarak onlarla rekabet ederler. Şair bu mitik tabanı, kahramana yönelik yakaladığı histerik söylemden hareketle postmodern bir dönüşüme tabi tutar.

Kitaba ismini veren *Belâ Çiçeği* şiirinde şair, kahramanın sevgiliyle ayrılma anını imgeleştirir. Tren Garı'nda geçen şiir, "mitik aşk" mefumu üzerinden ters-yüz edilmiş bir kronolojiyi, "Altın Çağ" mitosuyla iç içe geçirir. Sevgiliyle vedalaşma anını, "Altın Çağ" mitosu bağlamında yaşanan tanrısal günlere aktaran şair, "an" içinde yakaladığı daireselleşmiş zamansallıkla "acı"nın³³⁰ mitosunu yapar.

"alsancak garı'nda devrildiler

gece garın saati belâ çiçeği

hiçbir şeyin farkında değildiler

kalleş bir titreme aldı erkeği

elleri yırtılmıştı kelepçeliydiler

çantasını karısı taşıyordu" (s. 24)

"hiç kimse tanııyordu kimdiler

gece garın saati belâ çiçeği

üçüncü mevki bir vagona bindiler

³³⁰ "Acı" metaforu burada, sevgiliden ayrılmanın getirdiği trajik ruh haletine gönderme yapar. Kierkegaard terminolojisinde tanrısallığa ulaşmak için çekilecek çileyi imgeleyen bu mefhum, şair tarafından sevgiliden ayrılma anına yönelik kurgulanan bir tanrısallıkla kodlanır. Bir başka ifadeyle söylemek gerekirse *Attilâ İlhan*, sevgiliden ayrılma anının getirdiği acının olgunlaştırıcı etkisine değinerek mitik aşk yolunda çekilecek çilenin kutsallığına atıf yapar.

anlaşıldı erkeğin gideceği

bir şeyden vazgeçmiş gibiydiler

bir türlü karısına bakamıyordu” (s. 24)

Büyük Leylânın Sonu şiiri, *Campbellci* kahramanlık mitosu bağlamında kurgulanmış kahramanın, mitik sevgiliyi arama temini konu edinir. Sevgilinin *Sisifos* miti üzerinden dönüştürülerek ontik tabanda algılandığı şiir, yirminci yüzyılın varoluşsal sorunlarına gönderme yapar.

“gece ilerledi ilerledi ama

büyük leylâyı bulmalıyım

telgrafi var iskenderun’dan

nereye gitmiş anlayamadım

kimseye haber bırakmadan

türlü şey geliyor aklıma” (s. 25)

“bir ara ölmek istiyordu

kimseye bir şey demeden

şimdi kaybolmak ne demek

türlü şey geliyor aklıma” (s. 25)

“nereye kaybolur çocuk mu bu

beyoğlu’nda mı desem yok yok

insanları sevmez biliyorum

en büyük düşmanı beyoğlu” (s. 25)

Şiirde ifade edilen */bir ara ölmek istiyordu/kimseye bir şey demeden/insanları sevmez biliyorum/* mısraları, materyal söylem nedeniyle evrene yabancılaşmış insanın

dramını bütün sarıhlığıyla gözler önüne serer. Şair, şiirde kurguladığı sevgili arketipini, insanlıktan ve acundan tiksinti epistemese bağlamında *Camuscu* bir felsefeye angaje ederek varoluşsal bir mitolojiye gönderme yapar. Bu varoluşsal mitolojinin arkasında kuşkusuz *Sisifos* sorunsalı mevcuttur. Şiirde açık göndermelere rastlamasak da şair ontolojik sorunsalların kurgulanmasında, *Camus*, *Sartre* gibi filozoflara örnek olmuş *Sisifos* mitinin anlam katmanına yaslanır. Nitekim mitlerin yirmi birinci yüzyıl dünyasında şekil değiştirerek varlıklarını sürdüren fenomenler olduğu düşünüldüğünde, insanlığın evrensel zihni kodu olan *Sisifos* mitinin, ancak ve ancak kılık değiştirerek farklılaştığı söylenebilir. Farklılaşan bu taban kılık değiştirerek yüzeyini atmış, ama içinde bulunan evrensel ontik kodu atamamıştır.

Kitabın ikinci bölümü olan *Cinnet Çarşısı*'sı şiirleri, genellikle bilinçaltına yönelik kodlanmış imajlarla vücut bulurlar. Bu bölümün ilk şiiri *Doktor Şandu'nun Esrarı*'nda şair, "*cogito ergo sum*" (düşünüyorum, öyleyse varım) felsefesini terk ederek *Freud* psikanalizmine inanan bir doktoru konu edinir. Şiir bu bağlamda *Freudcu* imajların yoğun olduğu erotik bir havayı bünyesinde barındırır.

"18 seni yazdım küçük sezar gangster olmadan önce

absent içip azar azar bir şiir gibi tamamladım

çıkmamış çıkmayacak hiçbir yerde

ne hoyrat kadınsın cam yeşili eteklikler giyen

tıpkı o filmdeki gibi adını hatırlamadığım" (s. 32)

"bırak öyleyse kısa devre yapsın cogito ergo sum

bir kere de çılgınlığın tamtamlarını dinleyelim" (s. 33)

"18 seni yazdım niye yazdım bilmiyorum

saçlarının üstünde gök kırılıyor kalçaların yanardağı

bir buhurdan tütüyor burun deliklerinden bak şu işe

aç tırnaklarınla gece kibritlerine uzanır uzanmaz

çıkarc şu gözlüklerini seni merceklerin arında sevmiyorum” (s. 35)

Alıntılanan mısralarda söylemselleşen */bırak öyleyse kısa devre yapsın cogito ergo sum/bir kere de çılgınlığın tamtamlarını dinleyelim/* mısraları, *Apollon-Dionysos* diyalektiği bağlamında kurgulanmıştır. *Nietzsche'nin* akli simgeleyen *Apollon* ve coşkunu simgeleyen *Dionysos* arasındaki karşıtlıktan hareketle sanatın kökenine yönelik yaptığı mitik sorgulama, şiirde, *Descartes'in* ortaya attığı rasyonalist söylem-*cogito ergo sum-* ve bunun karşısında geliştirilen cinsel egzotizm bağlamında temellendirilir. *Attilâ İlhan*, *Apollon-Dionysos* diyalektiğini, dionizyen cinsellik epistemesi anlam katmanıyla nihayete erdirir. Şair *Freudcu* düşünceyi benimsemiş *Doktor Şandu* paralelinde dönüştürdüğü *Dionizyen* cinsellik imgelemine, */18 seni yazdım niye yazdım bilmiyorum/saçlarının üstünde gök kırılıyor kalçaların yanardağı/bir buhurdan tütüyor burun deliklerinden bak şu işe/aç tırnaklarınla gece kibritlerine uzanır uzanmaz/çıkarc şu gözlüklerini seni merceklerin ardında sevmiyorum/* söylemleriyle temellendirilir. Psikanalist söylemde reşitliğin sembolü sayılan 18 rakamını mitleştirerek *Dionizyen* bağlama kanalize eden *Attilâ İlhan*, mitik 18 sayısı üzerinden tasarladığı arzu nesnesi “kadını” cinsel imajlarla çetrefilleyerek *Freudien* söylemi mitik bir tabakayla örtüştürür.

Gökyüzü Olmak şiiri, “ölüm” epistemesi etrafında vücut bulmuştur. Şair şiirde vurguladığı bu epistemeyi, *Eliadeci* yeniden yaratılış bağlamına oturtarak kozmik çevrimin devinimine gönderme yapar. Şiirde kahramanın gökyüzü olmak istemesine yönelik söylemleri, doğrudan Gök Tanrı mitosunu üzerinden kodlanmış bir dönüşümün nüveleridir. Şair tanrılara ait olan evrensel gök tasavvurunu, kahramana aktararak ölüme yönelik mitik bir bakış açısına sahip yakalar.

“aynalıçesme’de kıştırınca kendi kendimi

yalnızlığımdan ayıklayıp ölüme çeyrek kala

elma gibi soyarak yorgun çirkinliğimi

anladım gökyüzü olmak istediğimi

bütün gözlerimle ben çoğala çoğala” (s. 36)

İkinci Cem'in Gizli Hayatı adıyla kaleme alınan şiirde Attilâ İlhan, Hegel'ci diyalektik yöntemi cinsel diyalektik bağlamına oturtur. *Fransa'da* tanıştığı Margot adlı eşcinselden sonra eşcinsel eğilimleri şiirine taşıyan şair, *İkinci Cem'in Gizli Hayatı* adıyla kaleme alınan şiir grubunda, eşcinsellik sorunsalına eğilir. Yunan mitosunda ve eski dünya halkarının mitolojilerinde görebileceğimiz eşcinsel eğilimler, genellikle *Hermafrodit* mitos üzerinden temellendirilir. Erkek bedeninde dişil organın, dişil bedende de eril organın bulunduğu çift cinsiyetli yapı -hermafrodit mitos-, şair tarafından cinsel kimlik karmaşasını vurgulamak için kullanılır.

“sazları yıldız boyalı bir gölde kadın saçları

son kadın saçları

bir gölde boğuldu

kuğulu”(s. 37)

“o şimdi ikinci cem rüyaları delimsirek

burun deliklerinde ince bir tütün rüzgârı

bir yorgunluk çizgisi

ağzının iki bitiminde

yüzü en karanlık erkek

en çocuk sarı

ihlamurları çözükle bozuk bir yolda” (s. 37)

“bir genç kız boğuldu

kuğulu bir gölde

ikinci cem kendi kendini aşıyor

ütülü pantolonlara binmiş

lacivert ve gri

uzakta elişi mâvisi bir gölde pisi balıkları oynaşıyor

bir çeşit kanatsız kırlangıçlar

sıra sıra telgraf tellerine dizilmiş

bir çeşit ölüm halinde gözleri” (s. 38)

Attilâ İlhan, cinsel kimliğini bulmakta sıkıntı çeken dişil kahraman *Cem'in* cinsel dönüşümünü, yukarıdaki mısralarda bütün çıplaklığıyla gözler önüne serer. Şiirde *kurgulanan /bir genç kız boğuldu/kuğulu bir gölde/ikinci cem kendi kendini aşıyor/* söylemleri, *Bachelard'in* durgun su metaforu üzerinden-*göl-* imgelemiş bir ölüm haletini-kızlık beninin ölümü- vurgulamakla beraber, aynı zamanda bu söylem, ölümün yeniden yaratılış- erkeklik beninin doğumu- bağlamına kanalize olduğunu da gösterir. Şair, *Cem'in* gölde boğulmasını eril bir kahramanın yeniden doğumu bağlamında dönüştürerek *Eliadeci* ilksel kozmogoniye gönderme yapar. Evrenin yaratımını tekrarlayan bu kozmogoni şiirde, kahramanın öteki benine yönelik imgelemiş eşcinsel söylemle “*maskelenir.*” Aşağıda aktardığımız bentler, ifade ettiğimiz bu bağlamın en güzel örneklerini ihtiva eder.

“ikinci cem karanlığını değiştiriyor

içilmemiş suları gözlerindeki

en bozuk yeşil

ve anlaşılmaz mâvi” (s. 41)

“ikinci cem gözbebeklerini değiştiriyor

en italyan aydınlığına varmak için güneşin

dişlerinin ucunda bir şehvet keskinliği

en bozuk yeşil

ve anlaşılmaz mâvi” (s. 41)

“ikinci cem kim olduğunu değiştiriyor

iki kere iki dört sokağı’nd

en hoyrat korsanı yırtılmamış denizlerin” (s. 41)

Claude Diye Bir lke şiiri, İkinci Cem’in Gizli Hayatı’nda olduğu gibi kadın eşcinselliğini anlatır. şair kadın eşcinselliğini epistemik yapıda kodladığı şiirde, neo-klasik erotik imajları Freudcu bir çizgiyle dönüştürür. şiirin tamamı incelendiğinde, Attilâ İlhan’ın şiirde kullandığı imajların psikanalitik söylem açısından oldukęa kayda değer olduğu gözlemlenecektir.

“ cladue diye bir ülke siyah palmiyelerin

değişerek her gece genę kızları öptüğü”

yanlış erkekler gibi çizdiği raphael’in

şüpheli dudakları ayva tüyü” (s. 43)

“cladue diye bir ülke hiç kimse uğramamış

okyanus diplerinden yoğun sessizliğine

dünya haritasından oyulup çıkarılmış

uluyan bir köpek bırakılmış yerine” (s. 45)

Aktardığımız mısralarda kurgulanan /*cladue diye bir ülke siyah palmiyelerin/değişerek her gece genę kızları öptüğü/* söylemleri, doğrudan cinsel bir sembolizmden kök almıştır. Freud düşüncesinde “ormanın” kadın cinsel organını imgelediği düşünüldüğünde, şairin /*her gece değişen palmiye/* söylemiyle erilleşen kadına, bir başka ifadeyle eşcinsel eğilimlerle doğan kadın kahramana gönderme yaptığı kolaylıkla söylenebilir. Yine şiirde geçen /*yanlış erkekler gibi çizdiği raphael’in/şüpheli dudakları ayva tüyü/* mısralarının, Freudcu czmlleme açısından cinsel bir imgeleme sahip olduğu ortadadır. Nitekim “yanlış erkekler” ve “ayva tüyü dudak” metaforları, kadının erilleşen özelliklerini imgeleştirir. Erkeğe ait olarak düşünülen “tüy” metaforu

bu bağlamda, kadını erilleştirerek eşcinsel bir söyleme bağlanır. Şair bu söylemi kurgularken yine *Hermafrodit* mitosun anlam tabanına yaslanır. Yunan mitolojisinin çift cinsiyetli kahramanı *Hermafrodit* üzerinden eşcinsel problematiğini sorunsallaştıran şair, bu problemi, yeni dünya düzeni mitosunun ötekileştirici etkisi bağlamında eleştirel bir perspektife de tabi tutar. Şiirde ifade edilen */claude diye bir ülke hiç kimse uğramamış/dünya haritasından oyulup çıkarılmış/uluyan bir köpek bırakılmış yerine/* söylemleri yeni dünya düzeni mitosunun eşcinsellere yönelik geliştirdiği tagayyürleştirici bakış açısını ortaya koyar. *Attilâ İlhan*, sevgiliyi, divan edebiyatının mitik epistemolojisinden hareketle mitik mekân “ülkeye” aktarmış, mitleştirilen bu mekân da emperyal söylemin gayrılaştırdığı bir yapıya bürünmüştür. Şair bunu yaparken eşcinsel epistemeyi mitik mekân bağlamına oturtmuş, eşcinsel kesime baskı uygulayan emperyal-kapital söylemi de tarihsel zamanın kurguladığı matematiksel mekâna aktarmıştır.

Cinnet Çarşısı adıyla kaleme alınan, *Attilâ İlhan*'ın mensur şiirlerini ihtiva eden şiir grubu, toplam beş bölümden oluşmaktadır. *Cinnetsaray* ismiyle tanıtılan ilk mensur şiirde şair, *Beyoğlu* yaşamının bohem yanını bütün çıplaklığıyla gözler önüne serer. İçki, kumar ve kadın üçgeniyle karakterize edilen bohem hayat, bu batağın içine düşmüş kahraman *Ömer Haybo* perpspektifitle temellendirilir. *Tartaros* mitiyle imgeleştirilen kahraman, *Bachelard* felsefesinde insanın kendine benine yönelik sorgusallığını imgeleyen otel odası metaforuyla trajikleştirilir. Şair, kahramanı bir otele öbür otele aktararak mekânsızlık bağlamında kurgulanmış tarihsel zamanda geçirilen sıkıntılı günlerin yarattığı *Tartarosvari* ahvali, *Ömer Haybo*'nun geçmişte yaşadığı tanrısal zamanları hatırlayarak aşmak ister. *Eliadeci* mitik zamana gönderme yapan bu durum, şiirde sık sık tarihsel zaman-mitik zaman diyalektiği üzerinden temellendirilir. Şair zamansal diyalektik bağlamında kurguladığı ontik sorunsalı, kahramanın; evrene, benine yabancılaşması epistemesi üzerinden dönüştürür. *Sisifos* mitik tabanına yaslanarak *Ömer Haybo*'nun hayat karşısındaki çaresizliğine gönderme yapan bu yapı, aynı zamanda yaratılan antitez kahraman *Abbas* bağlamında fenomenolojik bir anlam katmanına aktarılır. *Attilâ İlhan*, evrenin anlamsızlığını savunan varoluşçu felsefenin antitezini, evrenin anlamını savunan kahraman *Abbas* üzerinden dönüştürerek *Heidegger-Schopenhauer*³³¹ çizgisine yaklaşır.

³³¹ Heidegger-Schopenhauer felsefesi, evrenin anlamsızlığını savunan egzistansiyalist görüşe karşı çıkarak insana yüce bir değer biçer.

Şiirde temel olarak *Ömer Haybo* ve *Abbas* karakterleri bağlamında kodlanan *cehennem* mitosu; yeni dünya düzeni mitosunu simgeleyen 98, *doğunun çilekeş memurları*, *Stuttgartlı Alman* ve *Erzurumlu Politikacı* gibi birçok kahraman üzerinden kurgulanarak genişletilir. Şiirde birçok kahramanın kullanılması, şairin varoluşsal diyagramda bireyin içine düştüğü karamsar atmosferi bütün çıplaklığıyla gözler önüne serme isteğinden kaynaklanır.

Oldukça uzun bir şiir olan *Cinnetsaray*'ın, hemen hemen bütün satırlarında *Tartarosçu* cehennem mitosunun etkilerini hissetmek mümkündür. Aşağıda alıntılacağımız uzun manzumeleri yakından takip ederek bu durumu gözlemlemek mümkün.

“her gece kâtibi sizi uykusuzluğunun en kuşkucu gözleriyle delik deşik edecek, nerenizden olursa olsun, mutlaka olmaz bir yerinizden tutarak karanlığın kaldırımlarına dökecektir” (s. 47)

“hiçbir şekilde cüzdancınızı ve tabancanızı yastığınızın altına koyup mütareke istanbul'unu hatırlatan bu eski otellerden kötü gurbet uykuları çalamayacaksınız” (s. 47)

“ya 121 numaralı? evet ya haliç'in en arka uçlarına bakan yüksekteki 121 numaralı oda?itse tam mütareke istanbul'u: geceleri yağmur camları çizer bozarken, uzak uzak, üst üste çekilmiş fotoğraflar gibi general harrington'ın ve franchet d'esperay'nin fransız ve ingiliz 'zabitan' ı görünüp kayboluyorlar. evet tutulmuş her oda, her kat! ömer haybo defolup haylaz gecesini başka bir yerde boğmalıdır” (s. 48)

“yürek içlerinde mekânsızlığın gizli ağrısı. rüyalarında yaşantılarının (ne hikmetse) hep de en temiz, allah belâsını versin, hep de en unutulmaz dakikalarını ilmik ilmik arıyor ve bulamıyorlar. otelleri yaşamak bir bakıma değişmek. ve değişken. “ (s. 49)

“her gün irade dışında bir başkasına eklenmek; her gece başkalarının pis kokulu trenine katılarak yepyeni (ama nasıl yepyeni, hiç görülmemiş) bir gelecek aramak! belki de, bu. ha, ne dersiniz? belki de bu otel 'milleti' aslında geleceklerini ellerinden kaçırmış bir çeşit insan 'haşeratı'. şimdi tırtıllar gibi oda oda kıvrıyor; biri öbürünün, hepsi birbirinin geleceğine sulanarak, yaşadığı anı berbat ediyor.” (s. 49-50)

“çünkü yok aslında yaşadıkları an: pratik olarak, günlük ve ‘sufli’ gerçek olarak mevcut değil. yalnız yoğunlaştırılmış gelecek hayalleri halinde; bir de olsa olsa konserve edilmiş geçmiş hayalleri halinde var. evet, evet: geçmiş hayalleri: otel halkının büyük bir yüzdesi; belki piç edilmiş olduğundan, belki kirlendiğinden; geçmişini de gerçekte olduğu gibi değil, istediği gibi düşünmeyi sever, çevresiz ve tanıdiksiz olmak her otelde başka bir adam, her otelde başka bir geçmişin kahramanı olabilmenin garantisidir.” (s. 50-51)

“büyük şehirlerde oteller, yabancılara yalancı ev olayım derken, farkında olmayarak, içlerinde bir yirminci yüzyıl kirini biriktiriyorlar:” (s. 51)

“(afedersiniz, ben burada bir yabancıyım.) yabancı olmadığın bir yer var mı ki, ömer haybo?” (s. 51)

“yüzü küf rengi. gözlerinin akı, sarı. geceleri, tramvay vınıltıları, ok yılanları gibi atlayıp geçerken, o, (allah rızası için olsun) iki parmak uyuyabilsin diye, durmaksızın luminal alıyor; yine de, sinirleri tel tel gerilmiş ve dudakları mosmor uyuyamayıp cigara üstüne cigara içiyor” (s. 52)

“98. hiç olmadığı ve olamayacağı kadar, 98. yani yalancı büyüklük, sahte ehemmiyet. otelde bile bilmem ne umum müdürlüğünün, ya da ithalat şirketinin büyük makamında oturuyor; old master pürolarını kül ettiği yetmezmiş gibi, yeni ve yapay bir yaşama gücü olarak, haig and haig viskilerini, en çabuk ve en hızlı yollardan kılcal damarlarına akıtıyor” (s. 52-53)

“sonuncu zil, ömer haybo. otelinin en gölgeli pencerelerini iki balgamla kapatmış, bira köpükleriyle yükselen bir iç öfkesini, yakası açılmadık küfür ya da tabanca mermisi olarak çıkmadan, zaptetmeye uğraşılıyor. otele indiği an, ıssızlığın avaz avaz tuzağına yuvarlandığı an değil mi?” (s.54)

“lavabo, karyola ve koltuk yabancılığı; pencere ve perde yabancılığı; abajur ve telefon yabancılığı derken yaşantısının bir bam noktasında her şey bütün bütün yabancılaşıyor. ve o, ihtiyar köpek ve mekânsız kurd yani, az aydınlatılmış koridorlarda, cigara ve kızgın yağ kokan yemek salonlarında yanlış yanlış dolaşarak, kendisini kendisiyle tanıştıracak bir bildik arıyor. hepsi gitmişler.” (s. 54)

“*cinnet çarşısı ’nda otel gerçeği, bir yaşamak gerçeğinden çok, bir yaşamamak hevesi: şehir ve ülke için, ülkeler ve şehirlerarası bütün ilişkilerinizi, ifrit bir kuklacı titizliğiyle oteldeki odanızdan düzenliyor, fakat kendinizi (namusum hakkına) bu düzene katmıyorsunuz*” (s. 55-56)

“*fakat asıl, büyük ve önemli, kendi kurduğumuz ilişkiler düzenine bir yırtığından olsun bir türlü (hay allah kahretsin) sahiden katılıp acısı ve şenliğiyle ciddi yaşayamamak şikâyeti*” (s. 57)

“*biri dakikalarını sıkıştırma eze yaşayan (hem de it egoizmini yaşayan) otel yırtıcısı; ötekisi zaman ve uzaya, sağduyu ve sağbeğeni halinde dağılmış insan evcili. Birinin kopardığını öbürü bağlıyor. ömer haybo haklı ya da haksız (önemli değil) her zaman bir action’a bitişik, hiçbir zaman düşünceyle bağdaşamamış; abbas her zaman evlere şenlik bir düşünce doğurganlığı yaşıyor. doğurduklarını öldür allah kendi dışında etkili eylemler kılamayarak. öyleyse o otel senin bu otel benim.*” (s. 58)

“*hanginizden ömer haybo ’ya, yani kendime, telefon edebilirim? söyleyin bana, hanginizden?*” (s. 59)

Cinnet Çarşısı şiir gurubunun içerisinde yer alan *Bir De Manhattan Olursa* şiirinde *Attilâ İlhan*, *New York’un* beş ana bölgesinden birisi olan *Manhattan’da* gerçekleşen ticari, kültürel, finansal eylemleri; yeni dünya düzeni mitosunun kapitalist-empyralist söylemi üzerinden kurgular. Yeni dünya düzeni mitosuna bağlamında *Manhattan’a* aktarılan *Tartarosçu* imler, *İstanbul* şehrine de aktarılarak *Freyacı* sonahar mitiyle kurgulanan kahramanın çöküşüne yönelik ontik bir perspektif yakalanır. Yakalanan ontik perspektif, zaman zaman *Prometheusçu* direniş mitiyle *Cezayir* bağımsızlık savaşı üzerinden dönüşüme uğratarak geleceğe yönelik kurgulanmak istenen enternasyonalist ütopyaya gönderme yapılır.

“*sen de dudaklarını boyadığın zaman orlean düşesi*

ben hangi filme gitsem sonunda ölüyorum

bu şehrin en büyüen yanlışı galata kulesi

onu cinnet çarşısı ’nda bile hiç kimse sevmiyor

müslüman meyhanelerinde sarhoştan geçilmiyor

onları ben biliyorum asıl ben biliyorum
durup durdukları yerde sanki kayboluyorlar
ikiler ve buçuklar üzerinde acı siyah
içip soyunuyorlar korkularından bazıları
kenar çizgileri titrek içleri bozulmuş
bir gece beni şişli'de bulmuşlardı hani bir
bekçi yırtılıyordu cebinde yüz beş kuruş
sonra denizde girmişlerdi sabah sabah
onları ben biliyorum asıl ben biliyorum
iç suratlarına tükürüp duruyorlar hanidir
dudaklarında çetrefil kadın yazıları
gecenin avuçlarına her biri ayrıca kusulmuş” (s. 62)

“başım nasıl dönüyordu yüzüm ne kadar sarı
çünkü saat başlarını koynuma saklamıştım
çünkü bismarck bir kere daha batıyordu
lindberg'in oğlunu bir kere daha kaçırdılar
yolda yeşil bir ford su gibi akıyordu
kalın bir yağmur camlarında kırılıyor
akşam üzerleri zehir zemberek acıydılar
yalnız bir zil çalıyordu تنها koridorlarda
niye çaldığını bir türlü anlayamadığım
zaten orada değildim bir uykuya saklanmıştım

bütün pencerelerimden deliler bakıyordu” (s. 63)

*“cezayir’de her gece sokağa çıkma yasağı
bir ağaç öldürülmüş galiba sonbaharda
yabancılar lejyonu’nda izinler kaldırıldı
onları ben biliyorum asıl ben biliyorum
zenci seviciler hiç kimsenin anlamadığı
erkek pantolonlarına simsiyah kurulmuş
yalnız pipo içen bir de manhattan olursa
gece sokaklarında bıçak bıçağa bulduğum” (s. 63)*

Sirkeci Garplas 32 adlı şiir, kahramanın yaşadığı trajedinin- aşk acısının- *Freyci* sonbahar mitosu bağlamında dönüştürüldüğü bir manzume konumundadır. Şair, sevgiliye yönelik kurguladığı tanrısal imajlarla- ilseklik, çocuksuluk- ve yolculuğa yönelik düşlem formuyla “*an*” içinde yaşanan aşk trajedisini aşmak ister.

*“elektrik çiçekleri açıldı mı sayaç dönüyor
ben de dönüyorum sirkeci garpalas 32
birisi neuilly’den iki uçak mektubum var
hangisini açsam birkaç satır daha yalnızım” (s. 65)*

*“hangi kız yüzüme baksa mutlaka parasızım
yıldız falımda mutlaka yolculuk görünüyor
benim için bir şey yapın suçlu değilim ki
kimin kapısını çalsam elini tutacak olsam
kendiliğinden atıyor bütün sigortalar*

şehrin bütün ışıkları bir anda söniyor

ben de söniyorum sirkeci garpalas 32

birisi neuilly'den iki uçak mektubum var” (s. 65)

“halbuki gelip gelip rüyalarım giriyor

o çocuk yüzlü siyah trençkotlu kadın

aylardır bir plak arayan sayanora ismindeki

onu yüksekkaldırım'da akşamları görüyorum” (s. 66)

Cinnet Çarşısı şiir grubunun son şiiri *Eller Yukarı'da Attilâ İlhan, İstanbul'un - Beyoğlu'nun-* bataklığa dönmüş yaşantısını bütün çıplaklığıyla gözler önüne serer. *Freyci* sonbahar mitosuyla kahraman *Ömer Haybo* üzerinden dönüştürülen bataklık atmosferi, *Tartarosçu* mitosla yeraltı dünyasına kanaliz edilir. Şair, karamsar imgelemele trajikleştirdiği tarihsel zamanı, *Ömer Haybo'nun* ontik sorunlarıyla³³² paralel kullanır. Varoluşun keskin kabuğu karşısında yaşamakta zorlanan kahraman, mitik zamanlara özgü “alkol” ve “cinsellik” unsurlarıyla anın sıkıntılarında kaçmak ister. *Bachelardien* alkol fenomeninin ve *Freudcu* cinsel motifin Fars mitolojisi temelinden hareketle dünyadan geçme deneyimi olarak sunulduğu bu yapı, şiirin tamamına egemendir.

“gecenin sabaha bulaştığı yerde asıl kaybettiğini, yani kendisini arıyordu: çirkin, tutkulara tutkun ve en önemlisi, ulaşılmaz hergele! aslında ömer haybo kim? doğu'dan bakarsan yaşaması en yüksek S. saatinde bozulmuş yarı gâvur bir batılı; batı'dan bakarsan hiçbir vakit gerçek kimliğini 'ibraz edememiş' uyurgezer bir doğulu! bütün bunların dışında cinnet çarşısı'nın dişlileri arasında, (kim nederse desin), ölümle alışverişi olan, yarı insan yarı alkol bir hayal!” (s. 67-68)

³³² Şiirde yaratılan Ömer Haybo karakteri, Kafkavari özellikleri bünyesinde barındırır. Kafka'nın Gregory Samsa karakteri üzerinden kodladığı yabancılaşma mitosu şiirde, Ömer Haybo'nun evrene duyduğu tiksinti, kendi benine ve acuna yabancılaşması üzerinden Camus-Sartre diyagramına da oturtulur. Şiirden alıntıladığımız pasajlar incelendiğinde, şiirin tamamında, ontik sıkıntılardan kaçmak isteyen bireyin yaşadığı trajedinin sorunsallaştırıldığı anlaşılacaktır.

“paçavra banknotlar, en aşağılık orospu huylarıyla, bir gecede belki yüz el değiştiriyorlar. havagazı musluklarında o ince yılan ışıkları. buğulanmış 1919 camlarında intiharın fevkalade kabiliyetli beyaz ruslar! sonra ben, allah belâmu versin, yani pera, gözlerimi kilitleyip ciğerlerimi takımı ile boşaltarak nasıl bitirebilirim? istesem de olmaz!” (s. 68)

“midemle yüreğim arasında bir yerde, değil mi ki bu çamur pazarı kurulmuş; ne yapsam, ne etsem: kafamı hangi haliç boğuntusuna soksam, kurtulamam! yüz yıllık çirkefimi yenileye yenileye piçliğimi ve dehşetimi yaşayacağım.” (s. 69)

“kötü bira köpüklerini üfleyip, vitrin arkalarından, uzak bir gökyüzünde bir mendillik temiz bulut, iki parmak kirlenmemiş mavi arayacağım: gözlerimi dinlendirebilmek için. dinlenirse! dinlenebilirsem” (s. 69)

“sen yalnızlık insanın çocuğu ve celladı; bu cinnet çarşısının cıgara külü, tuzlu fıstık ve kötü parfüm kokan rezil avuçlarında al capone gibi gezindikçe, daha çok devriyeler, daha çok yıldırım ekipleri; ömer haybo’yu, gözlük diye siyah itlikler takınmış olarak, çılgınlığının eşiğinden toplayacaklardır.” (s. 71)

“alkol, işini bilen haydut yamağı, gece ve geceler boyu durmaksızın o gırtlaktan o gırtlığa koşturuyor; adamına ya da kadınına göre unutuşlar, aşklar, acılar; daha doğrusu ve sahicisi, hayal sistemleri dokuyor. işi bu. bir işi de bu: gerçekte olmamış, olmayacak olanı teselli ve zaaf örgüleri halinde bulutlu bir sahoşlukta öldürüvermek!” (s. 71)

“içmek, gündelik ve çıplak gerçekten, dumanlı bir hayalistan’a kaçmaksa; şehvet daha başka ve daha aşağılık bir kaçmak: hayır; aşk değil, sevişmek bile değil hattâ: sadece en hayvanca, en arınmamış, en sapık eğilimleriyle şehvet! kardeşinin karısına niyetlenmek, dostunun nişanlısına gözkoymak! ömrünce görmediğin bir kadınla ömrünce bir daha göremeyeceğini bile bile rezil avuntular kaypak teselliler için ilk insanlığın barbar şehvetine gitmek!” (s. 72-73)

“hahhah! zarar yok, öyle gel. ben katı, sıhhatli ve sağlamım. ben abbas’ım. eller yukarı!” (s. 74)

Mahur Sevişmek bölümünün ilk şiiri olan Emirgânda Çay Saati’nde Attilâ İlhan, Freycı sonbahar kahramanlık mitosuyla kurguladığı kahramanı, Türk musikisi

üzerinden yakaladığı düşlem formuyla, mitik zamanlara angaje eder. *Attilâ İlhan*, *Bachelardien* düşlem formunu, kahramanın kendi beniyle baş başa kaldığı trajik bir an üzerinden dönüştürerek geçmiş zamana yönelik mitik bir bakış açısı yakalar. Geçmiş zamanlara yönelik ortaya konan mitik boyutun içerisinde, *İttihat Terakki* hareketinin önder kadrosu olan *Harbiyelilerin* sürgün trajedisi vardır. Şair *Strausscu* perspektiften hareketle kurguladığı musiki mitosunu, Türk musikisi bağlamında dönüştürmüş, bu dönüşümü de mitik kahramanlık arketipiyle *Harbiyelilere* aktarmıştır.

“çerağân sarayı ’ndan büyükdere ’ye
 üşümek sonbaharında eski çınarların
 uzadığı yerde gizlice akşamların
 başlayıp adetâ kendini dinlemeye
 kafeslerin ardında bol gözlü bir kadın” (s. 77)

“nedim ’den yansıması tatyos efendi ’ye
 tenhâ bir genç kız sesiyle hicazkârın
 kuytularda çürüdüğü bağdadî yalılarının
 yorgun sarmaşıklarıyla sarkmış bahçeye” (s. 77)

“yüzlerce harbiyeli sürgün yolcusu
 havada bir asılmış adam kokusu
 istanbul jöntürkleri hüzzâm bir yasta” (s. 78)

“yankılarıyla telaşlı geceleri bebek ’ten
 motorların taşıyıp o kadar bitiremediği
 en yılgın sonbahar benim gözlerimdeki

çok daha dumanlı mütâreke günlerinden” (s. 79)

Strauss felsefesinde dil, mit ve müzik arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışırsak hareket noktası olarak sadece kullanılan dili alabiliriz, hem müziğin hem de mitolojinin dillerden kaynaklandığı fakat farklı istikametlerde geliştiği ancak bundan sonra gösterilebilir; müzik zaten dilde içkin olan ses boyutunu vurgularken, mitoloji yine dilde içkin olan anlam boyutunu, mana boyutunu öne çıkarır.³³³

“Dilin, bir taraftan ses öbür taraftan anlam olan birbirinden ayırmaz unsurlardan meydana geldiğini bizlere gösteren Ferdinand de Saussure’dü. Ayrıca dostum Roman Jakobson da geçenlere dilin ayrılmaz iki yüzünü yansıtan *Le son et le Sens* (Ses ve Anlam) adlı küçük bir kitap yayınladı. Sese sahipseniz, sesin bir anlamı var ve hiçbir anlam kendini ifade eden ses olmaksızın var olamaz. Müzikte hakim olan ses unsuruyken, mitte anlam unsurudur.”³³⁴

Bu bağlamsal tabaka dikkate alındığında, *Attilâ İlhan* şiirinin musiki mitosu üzerinden de okunabileceği kolaylıkla söylenebilir. Şairin divan edebiyatı kültürüyle alakalı olan bu durum, onun şiirlerinde klasik Türk musikisini mitik bir paralele bağlar. Alıntıladığımız şiirde geçen */nedîm’den yansıması tatyos efendi’ye/ tenhâ bir genç kız sesiyle hicazkâr’ın/* mısraları, doğrudan musiki mitosu üzerinden dönüşüme uğratılmıştır. Şair Türk musikisinin önemli şahısları olan *Nedim, Tatyos Efendi, Dede Efendi, Itri* gibi şahısları yeniden diriltirerek şiirin zamanını mitik bir paralele aktarır. Mitleşen zaman da bu bağlamda, musiki mitosuyla işlevselleştirilerek *Eliadeci* ilksel kozmogoniye gönderme yapar. Şair, musiki mitosunu, *Eliade’nin* kozmogonik tekerrür mefhumunda hareketle kurgulayarak Türk musikisini ilksel mükemmellik bağlamına aktarır.

Yarının Başlangıcı adıyla kaleme alınan dört bölümlük şiir grubunun hepsinde, toplumsal bir tema işlenir. *Attilâ İlhan* 60’lı yıllarda patlak veren öğrenci hareketlerini imgeleştirdiği şiirlerde, öğrenci kesimini *Prometheus*, egemen erkide *Zeus* mitinden hareketle dönüştürerek diyalektik bir perspektif ortaya koyar. Ortaya konan diyalektik perspektif, *Campbellci* kahramanlık mitosuyla- şiirde *Campbellci* kahramanlık mitosuyla temellendirilen kahramanlar, *Jungcu* perpspektife aktarılarak arketipsel bir bakış açısı da yakalanır. Şair bu bakış açısına; Türk kahramanlığının kudretini atalar

³³³ C. L. Strauss, *a. g. e.*, s. 85.

³³⁴ C. L. Strauss, *a. g. e.*, s. 85.

kültüne bağlayarak ulaşır.- temellendirilirken kahramanlık mitosunun çevrelediği yapı; özgürlük, hürriyet, eşitlik, kardeşlik, direniş gibi temalar etrafında çetrefillenir. Şair egemen erke karşı kurguladığı *Prometheusçu* direniş mitosunu, öğrenci hareketlerinden başlatarak Türk halkının tek milini kucaklayan *Mustafa Kemal* önderliğinde gerçekleşen *Kuva-yı Milliye* direnişine kadar genişletir. *Attilâ İlhan*, şiirde kurguladığı öğrenci hareketlerini, *Mustafa Kemal*'i kılavuz bozkurt mitinden hareketle dönüştürerek teorik bir zemine angaje eder. Teorik zeminin içeriği; özgürlük ve bağımsızlık epistemesinden hareketle öğrencilere kılavuzluk yapar.

“sen hep böyle düşün taşın

beni düşün hep

özgürlüğe yürümüş yolundan kalmayacak

mayıs öğrencilerini

sabah gazeteleri getirsin

ölüm haberlerini

kanla ıslanmış çocuk gözlerini getirsin

beyazıt meydanı 'nda dövüşen istanbul üniversitesi 'ni

düşün ki sen

bütün ihtilalci rüyaların içindesin

bir an için” (s. 81)

“halkımızı görmüyor musun

bir kin damlası gibi masmavi gözlerini

yüksek fırınlarca harlı saygılı göğüslerini

omuz başlarını görmüyor musun

hele unutulmasın kapkara yalnızlığına

salıvermişsen onları

ihtiyar beygirleri talihlerine terkeder gibi

salıvermişsin

uçsuz bucaksız ovalara doğru

yazmayı öğrenmemişlerse

öküzlerin ıslak nefesleriyle giriyorlarsa

marsık uykularına

sorumluluk zaten yeterince büyüktür

ve sorumluluk kadar büyüktür

senin bu sorumluluktan hissen” (s. 83)

“öfkemiz kanlı bir bayrak gibi bu akşam

parmak uçlarımızda delik deşik ilkbahar

delikanlı yapraklar terlemiş

şehrin damları üstünde bir yangın kıvılcığı” (s. 86)

“ankara da yağmur yağıyor

ankara'da

yağmurun altında ölülerimiz

mustafa kemal'in korkusu yok

ihtişamla gelecek günlere bakıyor” (s. 87)

“ankara içlerinde bir adam yaşar

ankara içlerinde anıtkabir'de
 sarışın başkumandan
 mavi bir kalpak gibi geçirmiş başına
 gökyüzünü
 rüzgâra verir rüzgâra
 kuvayı milliye rüzgârına
 hürriyetli türküsünü
 ankara içlerinde garnizonlarda
 ordunun ve donanmanın erleri
 kurmaylar ve subaylar
 gözleri saatlerine saplı
 son emri bekliyorlar
 besbelli yine o'ndan
 ankara içlerinde bir adam yaşar
 ankara içlerinde anıtkabir'de
 sarışın başkumandan” (s. 89)

“kurlara da atsalar bizi kurlara da
 göğüslerimizi yarıp
 gencecik yüreklerimizi de çıkarsalar
 ölmeyeceğiz
 ölmeyeceğiz
 biliyoruz ki ölmeyeceğiz paşam” (s. 92)

“gazi sakarya ’nın akması gibi
 şanlı sakarya ’nın
 istiklâl marşı ’nı ve plevne şarkısını söyleriz
 mustafa kemal ’in dağ başını duman almış şarkısını
 sonra şiir faslı gelir
 namık kemal ’den nazım hikmet ’e uzanan
 koskoca bir kervan” (s. 94)

Attilâ İlhan Hacı Murad’ın Ölümü adlı şiirde, Kafkasyalı efsanevi lider Hacı Murad’ı, Campbellci kahramanlık mitosuyla imgeleştirir. Şairin politik düşüncelerinde önemli bir yer işgal eden Sultan Galiyefçi düşüncenin izleği olan ‘mazlum milletlerin kurtuluşu’ epistemesi şiirde, Prometheusçu direniş mitosuna ve Campbellci kahramanlık mitosundan kök alarak Hacı Murad’ın ölümünü mitik bir perspektife aktarır.

“hacı murad’la öldük eski kafkasya ’da
 ihtiyar çugavişli santur çalıyordu
 ne çaldığı zaten anlaşılmıyordu
 oğlu belki o saat asılıyordu
 şarap patlak vermişti isyan masada” (s. 98)

“ölmek fısıldadıkça son semaveri
 bulutlanır çay kristal fincanda
 ıslıklar gizlice bilenir zindanda
 bir ustura çizgisi azerbeycan ’da
 hacı murad’ın üzengileri” (s. 99)

Orient-Express adlı şiir, *Bachelardien* yol düşlemi üzerinden *Avrupa* şehirlerine yapılan mitik yolculuğu imgeleştirir. *Attilâ İlhan*, *Avrupa* şehirlerine yönelik kurguladığı mitik düşlem formunu; *Nazi cellatlığı*, *moskova davaları*, *sömürgeciliğe karşı kurtuluş savaşı*, *sorgusuz sualsiz içeriye atılan gazetecilerin dramı*, *Cezayir özgürlük mücadelesi*, *Asya halklarının bağımsızlık mücadelesi* gibi epistemeler vasıtasıyla *Prometheusçu* direniş mitosuyla iç içe geçirir.

“son tren kalkıyor içimin garlarından
 rimbaud güzelliği her yerine sinmiş
 yataklı bir vagona zinovyef delirmiş
 ustura biliyor dudaklarından
 nasıl dokundular parmak uçlarına
 en koyu zindanlar saygıyla genişlemiş
 özgürlük kapısında dördüncü idamına” (s. 101)

“saçları kesince ne kadar belirmiş
 doktor sabiha'nın luxembourg gözleri
 sanki içimsıra bir resim seyrediyorum
 çakı uçlarıyla mı etime çizilmiş
 bir okyanus içsem bitmeyecekmiş
 delirmeye yakın bedevî susuzluğum” (s. 101)

“sınır karakollarında belki daha şapkalı
 daha kaçak pasaportlu yahudiler ki
 remarque romanlarına girecek belki

adagio üzerine o kadar tasalı
yüzlerini araması eski prusyalıların
yağmura rastlamış hani ter içindeki
mitralyöz gözleriyle tanenberg harbindeki
lacivert camlarında kompartımanların” (s. 103)

“yeni bir kan vermek beşinci senfoni’den
cezayir diyezleri özgürlük cephesine
en uzaklardaki asya sömürgesine
bambaşka silahlarla bambaşka bir beethoven” (s. 104)

Mahur Sevişmek şiirinde *Attilâ İlhan*, kahramanlık arketipi bağlamında kurgulanmış *Yüzbaşı Ferit’in*, sevgiliye duyduğu mitik aşkı konu edinir. Klasik Türk musikisinin önemli makamlarından “*Mahur*”un leit motif olarak kullanıldığı şiir, sevgiliyle geçirilen mitik günlere- şiir “*anda*” sevgiliden ayrı geçirilen günlerin ızdırabı, geçmişte ise sevgiliyle geçirilen mitik günlerin tanrısallığı bağlamında *Eliadeci* mitik zaman/tarihsel zaman zıtlığını ihtiva eder- duyulan özlemi musiki mitosuyla karakterize eder. Şair, mahur makamının tanrısallığını mitik bir epistemeye aktararak kahramanın an içinde yaşadığı aşk acısını aşmak ister. Sevgiliyi *ay*, *yıldız*, *güneş*, *su* gibi mitik unsurlarla imgeleştirilerek divan edebiyatının epistemolojik zeminine temas eden şiir, aynı zamanda politik bir mitosa da gönderme yapar. *Yüzbaşı Ferit* bağlamında kodlanan politik mitos, kahramanın *İttihat Terakki* partisindeki siyasi serüvenlerinden, cephede verdiği hürriyet savaşına kadar oldukça geniş bir alanı kapsar.

“bunca ağır mehtaba tahammül mü kalır
biraz su lütfeyleseniz sultanım
âsûde yaz akşamında çamlıca’nın
derûnumdaki hâlâ o mâhur şarkıdır

cepheden döndüğüm günlerdi sanırım
ne kadar meyustum farkına varmışsınızdır
bulunmaz güzelliğiniz bugün bile aklımdadır
bir hilâl zerâfetiyle mahcup ve yarım
derûnumdaki hâlâ o mâhur şarkıdır
hem çalıp hem söylemiştiniz hatırladığım
müvessis aydınlığında titrek şamdanların
istanbul sanki bu şarkınızda saklıdır ” (s. 105)

“o hangi bahçeydi ki bir kanun yankılanırdı
yıldızlara uzanmış ihlamur dallarından” (s. 106)

“işgâl zabıtasının günlerdir aradığı
yüzbaşı ferid bendeniz mülgâ beşinci fırka'dan
dalgın bir silah gibi boşlukta her zaman
kaygılardan sıyrıp şarkınızın kurtardığı” (s. 106)

“mazûrum sultanım aşkımız yoksunlar aşkıdır
belki mâhur sevişmek böyle uzaktan uzağa
siz bir fecir hazırlığı müthiş gecemde adetâ
fikrimde her hâliniz yer etmiştir bambaşkadır” (s. 107)

“vahşi vahşi parıldayan ayrılık saatidir
 ellerinizle büyümüş efsanevî kanun'da
 zannım bu ki bu mehtâb sonuncu mehtabımdır
 sonuncu sevişmemiz âsûde çamlıca'da
 bir mermi çizgisiyle her şey yıkılsa da
 derûnumdaki hâlâ o mâhur şarkıdır” (s. 107)

Kitabın son şiiri olan *Ferdâ*, Dr. Sabiha'nın yaşadığı aşk üzerinden kurgulanmış politik bir perspektife sahiptir. *Attilâ İlhan*, *Apolloncu* tanrısal imgeleme kanalize ettiği Dr. Sabiha bağlamında Türk devrim tarihinin kısa bir özetini çıkararır adeta. *Prometheusçu* özgürlük ve direniş mitosu vasıtasıyla kurgulanan Türk devriminin arketipsel sürekliliğinin içerisinde; *Tanzimat devrimi*, *Jön Türk-İttihat hareketi*, *Cumhuriyet'in kuruluşu*, *27 Mayıs sürecinin ortaya attığı özgürlükçü söylem* gibi birçok devrimsel episteme mevcuttur.

“belki bu son gecemiz doktor sabiha'yla
 nasıl en uzaklarda çalınan eski plaklar
 ne kadar da kalabalık hanım elleri
 ve böcek çitirtularıyla alabildiğince genişleyen
 ne müthiş bir gece
 saygılı nasıl saklı bir ışımaya
 yorgun miyop gözbebekleri
 korkuların bir başka yerinden
 bir başka sabah olmaya başlayacaklar

gözlük camlarında şimdiden
 kaynaşıp duran ışık çekirdekleri
 bir mavzer namlusu gibi ince
 bir mavzer namlusu kadar kesin
 ve yüzlerce bin
 bir türlü bitmiyoruz ki doktor sabiha 'yla
 mısralar çoğaltıp fikret'in öfkesinden
 bizi ve gecemizi zenginleştiren
 sonra bir benim bir onun dudaklarında
 jöntürk komitası 'ndan kim bilir kimin
 paris 'te söylediği sûzidilârâ türkü
 hürriyet gazetesini elleriyle dizerken
 şafakta öfkeli kararların büyüttüğü" (s. 108)

"en sûzidilârâ saatında
 üstelik sarmaşıkların altında
 "... fevkalâde riayetim vardır
 zat-ı mülûkânelerine bendenizin
 ancak padişahım
 muzır olan en ufak hususta bile
 menafiine milletimizin
 itaat etmekte mâzurum size
 usul-ü meşveretle idare olunan bir millette

*tafsile hacet yoktur padişahım
mesele bendenize emniyette” (s. 109)*

*“öylesine utansak
gece sisleriyle yüklü öylesine küskün
üstüste birkaç yüz beyazıt meydanı ’ndan
yine silah sesleri duyar gibiyiz
uzak ve uzak
sıkıyönetim tebliğlerinde bu kaçınıcı gün
yürüyün çocuklar
siz bizi göremezsiniz
çünkü sizin gözleriniz bizim gözlerimiz
çünkü sesinizde deprem sesleri var
bizim sesimizden
sözün gelişi ben keçecizâde irfan
mekteb-i tıbbiye ’nin üçüncü sınıfından
hürriyet kıdemlisi
mühendishane-i berr-i hümayûn ’dan
halil cebel-i bereket
bendeniz” (s. 111)*

*“ne kadar çok sabiha tanzimat ’tan beri
utların şeyh-ül-islâm titremeleriyle*

silah seslerine yatkın tir leylim terelâ
dudaklarında mısralar ve arap harfleriyle
“ bir devr-i şeamet
yine çiğnendi yeminler
çiğnendi yazık milletin ümmid-i bülendi
kanun diye topraklara sürtüldü cebinler
kanun diye
kanun diye kanun tepelendi” (s. 116)

3.6. Yasak Sevişmek

*Attilâ İlhan'ın yayımlanan altıncı şiir kitabı olan Yasak Sevişmek,*³³⁵*ekler bölümünü çıkarttığımızda geriye kalan doksan dokuz sayfalık hacmiyle diğer şiir kitaplarına göre oldukça kısa bir boyut ihtiva eder. Şair, sanat anlayışının olgunlaştığı dönemlerde kaleme aldığı Yasak Sevişmek şiirlerinin yazılış sürecini şu şekilde izâh eder.*

*“yasak sevişmek'teki şiirler, son paris yolculuğumla ondan öncesini ve sonrasını kapsayan bir dönemin şiirleridir; paris'te 1962/65 arasında kaldım, öncesinde istanbul'daydım, yeşilçam'da senaristlik, rejisör asistanlığı filan ediyordum; sonrasında ise, izmir'de, demokrat izmir gazetesinde gazeteci olarak! nu dönem, bir yanımla batı üzerindeki düşüncelerimi aydınlığa kavuşturduğum, bir yanımla geçmiş şiirimizden yararlanma fikrini geliştirdiğim dönemdir, haliyle şiirlere de yansımıştır bu ikili uğraş!”*³³⁶

“yasak sevişmek, arkasından tutuklunun günlüğü'nün geldiği gözönünde tutulursa, paris havasının getirdiği batı ile geçmiş şiirden gelen doğu çelişkisinin belirli

³³⁵ Attilâ İlhan, *Yasak Sevişmek*, İstanbul 2014, 121 s. (İncelememizde bu baskı esas alınmıştır.)

³³⁶ A. İlhan, *a. g. e.*, s. 103.

*bir aşamadaki bileşimidir, bu bileşimi daha ileri bir düzeyde tutuklunun günlüğü yenilemeye çalışacaktır.*³³⁷

Attilâ İlhan'ın, Doğu ve Batı felsefesinin fikri yapısını sentezleyerek meydana getirdiği Yasak Sevişmek şiirlerindeki mitik unsurları incelemek gerekirse:

Biraz Paris şiir grubunu oluşturan *Place Pigalle, Place Blanche, Place Clichy* şiirlerinin üçü de, *Fransa'da, Clichy'den Barbès'e uzanan ünlü* caddelerden isimlerini almışlardır. Şair *Fransa'da* hovarda âleminin kol gezdiği caddeleri, kozmolojik unsurları ve sevgili arketipini mitik diyagrama aktararak anlatır.

"bir omzuna almış sanki gökyüzünü

dudakları masmavi alsace lorraine

yüzü cermenlerin en eski hüznü

hölderlin bakıyor sisli gözlerinden

ellerini şöyle okşayacak oldum

duydum nabzının gök gürültüsünü" (s. 11)

Yukarıdaki mısralarda aktarılan */bir omzuna almış sanki gökyüzünü/ duydum nabzının gök gürültüsünü/* söylemleri, Yunan mitolojisinin *Atlas* karakteri üzerinden kodlanmıştır. *Zeus* tarafından cezaya çarptırılarak göğü taşıma görevi verilen *Atlas*, bir anlamda yer ile göğü birbirine bağlayan axis mundi'yi taşır. Şiirde sevgiliye yönelik imlenmiş */omzuna almış gökyüzünü/* söylemi de bu bağlamda sevgilinin tanrısallığını vurgulamak için kurgulanmıştır. Şair, evrensel gök mitini, sevgilinin tanrısallık kudretini göstermek için işlevsel paralelde kurgulamış, bunun akabinde gelen */duydum nabzının gök gürültüsünü/* mısralarını da tanrısallık gazap miti üzerinden sevgiliye aktarmıştır. Bunun arka planında temellendirilen Yunan mitosunun önemli bir kıssasını özetlemek gerekirse:

Atlas Herakles'in istediği üç elmayı almak için yola çıkar ve elmaları getirir. Taşdığı göğü de bu süre zarfında Herakles'e bırakarak ondan ömür boyu bu göğü taşıma sözü alır. Fakat Atlas elmaları getirince Herakles göğü bırakıp kaçar. Bu sebeple

³³⁷ A. İlhan, *a. g. e.*, s. 104.

Atlas Herakles'e çok kızar ve yüksek sesle haykırır. Bunun da gökgürültüsü olduğu söylenir.³³⁸

Şair yukarıda ifade ettiğimiz kışanın mitik epistemesi vasıtasıyla, sevgiliye yönelik kodlanan tanrısal kudreti sistemize etmiştir. Şiirde söylemselleşen */duydum nabzının gök gürültüsünü/* mısraları, sevgilinin yaşadığı aşkın kutsi boyutunu tanrısal gökgürültüsü imajından hareketle dönüştürerek mitik bir boyut ortaya koyar.

Biraz Paris şiir grubunun ikinci şiiri *Place Blanche*'ye geldiğimizde, mitik episteme, *Penelepo-Odyseus* hikâyesinden kök alır. *Attilâ İlhan* şiirde kurguladığı kahramanı, *Paris*'teki bir kahve eksenine merkezleştirerek *Bachelardien* düşünme formuna kanalize eder. Kahvede sevgiliyi bekleyen kahraman, tıpkı Truva Savaşı'na giden *Odyseus*'u bekleyen Penelope gibi sadakat timsali olarak sunulur. Şair *Odyseus-Penelope* mitini dönüşüme uğratarak aşkı mitik bir diyagrama kanalize eder.

“cyrano kahvesi'nde tastamam bekliyorum

gelmeyecek misin yoksa gelmeyecek misin” (s. 13)

Place Clichy şiiri'nde *Attilâ İlhan*, *Daphne- Apollon*³³⁹ mitini dönüşüme uğratarak kadın kahramanın *İsveç*'li subay tarafından karşılıksız bırakılan aşk duygularını imgeleştirir. *Daphne-Apollon* hikâyesinde *Apollon'un aşkı* karşılıksız bırakılırken şiirde bu episteme ters-yüz edilerek öznelere yerleri değiştirilir. Şair, mitik bağlamda kurguladığı aşk temi vasıtasıyla trajik bir atmosfer ortaya koyar.

“büyük harflerle yazılır asfalta gözleri

cıgarasını fren lambalarından yakar

sarışın bir hergele sevmişti isveç'li

sokaklarda resim yapardı geceleri” (s. 15)

“yalnızlıklarını eklediler uç uca

otellerden bir otel sabaha karşı

³³⁸ //tr. wikipedia. org/wiki/Atlas

³³⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz., A. Erhat, *a. g. e.*, s. 80-81.

gare de l'est'de neonların dilsiz telaşı
kız sevmekten yorgun oğlan bulmaca
marsilya'dan yazar bir arkadaşı
haydutluğuna çağırır gündüz gece” (s. 15)

Yanlışlıklar Balladı adlı şiir grubunun ilk şiiri *Josiane, Campbellcı* kahramanlık mitosu bağlamında kurgulanmış şahsın sevgiliyi arama serüvenini konu edinir. Sevgili arketipinin tanrısal unsurlarla mitleştirildiği şiirde *Attilâ İlhan*, kullandığı imgelerle mitik aşk temini sistemleştirir.

“ben yanlışlıkla sevdim josiane'ı
burgonya dükü'nün şatosunda
mecnun'dum leyla'yı arıyordum
anlayan olmadı bu yanlışlığı
akıl sır ermez işlerin sonunda
kral henri'nin şövalyesi oldum
burgonya dükü'nün şatosunda” (s. 16)

“josiane öfkenin uslandığı yer
klavsenlerin tanrıya ulaştığı
ermişler dua eder uykusunda
güldü mü gözlerden sırrolur
kara cizvitlerin fısıldaştığı
burgonya dükü'nün şatosunda
başında haçlılar'dan bir yağmur
ellerinde süt beyaz karanfiller” (s. 16)

“kanıma susamış burgonya beyleri
 niye josiane ’ın fikrini çelmişim
 kışkırtmalar uzaktan gözdağı vermeler
 yoluma çıkmalar acquitaine korusu ’nda
 josiane tutsak ne yer ne içer
 ve ben bir güzel çarmıha gerilmişim
 burgonya dükü ’nün şatosunda” (s. 17)

Şiirde kurgulanan /mecnun’dum leyla’yı arıyordum/ josiane öfkenin uslandığı yer/ klavsenlerin tanrıya ulaştığı/ söylemleri, sevgili arketipinin tanrısal bir diyagrama aktarıldığının en önemli göstergeleridir. Şair halk edebiyatımızın epistemik yapısında önemli bir yer işgal eden *Leyla ile Mecnun* hikâyesini mitik bir yapı olarak algılayarak kahramanın sevgilisine ulaşma isteğinin tanrısal boyutuna gönderme yapar. Yine şiirde söylemselleşen /klavsenlerin tanrıya ulaştığı/ mısrası, piyanonun atası olan klavsen üzerinden kurgulanarak *Musalalar*³⁴⁰ mitosunun dönüşümünü yapar. Şair Yunan mitosunda şairlere ve sanatçılara ilham veren *Musalalar* imgesini, musiki üzerinden temellendirilmiş sanatsal bir bağlamla kodlayarak sevgilinin kahramana ilham verici tanrısallığını imgeleştirir.

Yine şiirde kodlanan /kanına susamış burgonya beyleri/niye josiane ’ın fikrini çelmişim/kışkırtmalar uzaktan gözdağı vermeler/ yoluma çıkmalar acquitaine korusu ’nda/ mısraları, *Campbellci* kahramanlık mitosunun yapısında bulunan “sevgiliye ulaşma yolunda mücadele edilmesi gereken engeller” epizotuna gönderme yapar. Şair kahramanın aşk yolunda çektiği çileyi kutsal bir boyuta aktararak mitik tabandan beslenen halk hikâyelerinin temel yapısı olan hısım güç motifini, Burgonya beyleri üzerinden dönüştürür.

Saksonya Düşesleri şiirinde *Attilâ İlhan*, *Avrupa* kadınlarına yönelik mitik bir perspektif yakalar. *Avrupa* kadınlarının tanrısal imajlarla dönüştürüldüğü bu şiir, *Freyci*

³⁴⁰ Azra Erhat, *a. g. e.*, s. 208-209.

aidiyet mitosu bağlamında *Osmanlı-Türk* kültürünü yücelterek *Avrupa* kapitalizminin-emperyalizminin eleştirisini ihtiva eder.

*“ porselen güzeli saksonya düşesleri
kullanırsa kayzer’in göklerini kullanır
irmakları durdurur birazcık küsmeleri
dişleri parlamasın ilkbahar ayaklanır
şatonun göllerinde alımlı kuğular
yash bir yalnızlık gibi durgundurlar
porselen güzeli saksonya düşesleri
serçenin kanadından bile gocunurlar”* (s. 18)

*“porselen güzeli saksonya düşesleri
bach’ı bırakamaz itrî’ye gelemeler
yanlışıklar geliştirir benimsemeleri
onlara benzeyemem bana benzemezler
bu tren götürse de aydınlıklarına
karanlığım kalacak onların yanına
orgların ormanında şenlik geceleri
boya diye sürecekler gözkapaklarına”* (s. 19)

Margot şiiri, *Attilâ İlhan*’ın *Paris*’te tanıştığı eşcinsel *Margot*’un cinsel karmaşasını konu edinen bir manzumedir. *Margot*’a yönelik cinsel imgelerin yoğun olarak kullanıldığı şiir, çift cinsiyetli insan *Hermafrodit* mitosundan kök alır.

*“bakmayın margot’nun taşıdığına
bu gözler masmavi bavyera markizi’nin*

*öfkesi sığmıyorsa kadınlığına
onun değil venedikli bir hergelenin
erkekliği ne güzel kadınlığı çirkin
piposu tam gelir orospu ağzına
hele tekgözlüğünü arsen lüpen'in
takınca varılmaz büsbütün yanına” (s. 20)*

*“margot’un yanlışlığı kadınlığında
aynalar aldanır onu kim aldatsın
kendini sevmesi hoyrat çıplaklığında
en yoğun noktası yanlışlığının
erkeğim sandığı her anda kadın
sırılıklam erkek her kadın anında
iki ucu cehennem yaşantısının
iblis bıçağını biliyor ortasında” (s. 21)*

Alıntılanan mısralarda kodlanan /*margot’un yanlışlığı kadınlığında/aynalar aldanır onu kim aldatsın/kendini sevmesi hoyrat çıplaklığında/en yoğun noktası yanlışlığının/erkeğim sandığı her anda kadın/* söylemleri, doğrudan *Hermafrodit* mitosa gönderme yapar. *Attilâ İlhan* kadın ve erkek cinsiyetlerine yönelik kurguladığı geçişli imgelemele, eşcinsel söylemi sistemleştirir. Aynı zamanda psikanalitik söylem açısından bakıldığında, /*kendini sevmesi hoyrat çıplaklığından/* mısrasının, *Narkissos* miti bağlamında kodlanmış bir Narsistik kişilik bozukluğuna gönderme yaptığı söylenebilir. *Kohut* ve *Kernberg* psikanalizminde çocukluk çağında yaşanan beden saplantısının eşcinsel eğilimlere neden olduğu bilinen bir gerçektir. Bu bağlamda, şairin *Margot’un* bedenine yönelik duyduğu aşkı *Narkissos* miti üzerinden eşcinsel söyleme açması,

psikanalitik bir boyutta kendilik çözümlemesi açısından da oldukça değerli bir malzeme haline gelir.

Bin Mısra Kaçak Sonbahar Ele Geçirildi şiir grubunun ilk şiiri olan *Yalnızgezer*'de şair, ontolojik sorunlar yaşayan kahramanın mitik aşka duyduğu özlemi dile getirir. Kadın arketipinin tanrısal imgelemele kurgulandığı şiir, kahramanı, *Freyca* sonbahar miti paralelinde kodlanan cehennem imgeleriyle kurgular.

*“bir ağaç soyunuyor pencerelerimde
hangi yabancılığa kendimi atsam
alımlı bir kadın kurak gecelerimde
giysilerin kınından sıyrılmış yalın
tepeden tırnağa vücuduma tamam” (s. 24)*

*“kadınsa o bildiğiniz bıçak sırtı kadın
her şehirde güzellikler değiştirerek
bazen konyak kıvamındaki sarışın
bazen gerçek mi yalan mı anlayamam
yukardan kahkahasıyla neredeyse erkek
elinde isteklerin delimsierek kırbacı
bazen gergefişler mendelsohn sokağı'nda
parmak uçlarında rönesans nakışları
gizli çiçeklerle süsler karanlık kıışları” (s. 25)*

*“vahşi bir takımyıldızı yalnızlığın ağacı
bir uzay panayırı kurulmuş pencereme*

yüzlerimi aranırım hiçbirini bulamam

ensemde düşten bozma kadınların kısıkağı

erkekliğim azaları git gide şairliğime

o kadar uğraşırım yalnızlığımdan çıkamam” (s. 25)

Yukarıda aktardığımız mısralar birçok mitolojik göndergeyi içerisinde barındırır. Şair, */bir ağaç soyunuyor pencerelerimde/hangi yabancılığa kendimi atsam/alımlı bir kadın kurak gecelerimde/* mısralarında, Türk mitolojisinin asli imgelerinden olan hayat ağacı mitinden faydalanır. *Attilâ İlhan* sevgiliyi, kahramana hayat veren bir ağaç üzerinden-hayat ağacı-dönüştürerek kahramanın içinde bulunduğu trajik duruma gönderme yapmış, aynı zamanda bu durumu trajik ahvalin antitezi olan dirimsel ağaçla ilkselleştirmiştir.

Yine şiirde sevgiliye yönelik imgeleştirilen */bazen gergef işler mendelsohn sokağı'nda/* mısrası, *Penelope*³⁴¹ mitinin dönüşümünü yapar. Bilindiği gibi *Penelope*, kocası *Odysseus*'u beklerken karşısına çıkan taliplerine bir gergef işlediğini ve bu gergefin dokuması bitince ancak onlarla evlenebileceğini ifade eder. Fakat *Penelope* her gece işlediği gergefi tekrar çözmekte ve böylece kocası *Odysseus* gelene kadar bir şekilde taliplerini def etmektedir. Şair bu mitik anlam tabakasını, sevgiliye yönelik kurguladığı gergef metaforuyla dönüştürerek sevgilinin sadakatini vurgulamış oluyor. Bir başka ifadeyle söylemek gerekirse *Attilâ İlhan*, kahramanın andaki trajik durumdan kurtulmasını sağlayacak sevgili arketipini kutsal bir diyagrama aktararak gerçekleşecek tamlık formunu mitik bir paralele kurgulamış oluyor.

Semplon Treni şiiri, *Bachelard*'ın yol üzerinden temellendirdiği mitik düşünme formuyla karakterize edilir. *Attilâ İlhan*, *Freyci* sonbahar mitosuyla imgelediği kahramanın içine düştüğü bunalımı anlattığı şiirde, kozmolojik unsurları mitik bir paralele aktarır.

“bu iş lozan'la cenevre arasında oldu

semlon treni gecenin gözlerini oyuyordu

bir ben uyanıktım bütün kompartımda

³⁴¹ Ayrıntılı bilgi için bkz., A. Erhat, *a. g. e.*, s. 241-242.

*bir de cenova elleri avuçlarıma sığınmış
camlarda leman gölü yamyassı uyuyordu
hoyrat alp dağlarının ağırlığıyla ezilmiş” (s. 26)*

*“bu iş birdenbire oldu hiç hazırlığımız yoktu
benim sigortalarım yanmıştı cenova çocuktu
uykulu gözleri uzun kirpikleriyle gölgeli
böcek çıtırtıları bilezikli saatinde
saçları omuzlarıma akan altın yeşili
çocukluğundan titrete bir mandolin aklında
bense bir mısra kaçak sonbahar götürüyordu
tren yavaşlayacak olsa gizliden ürperiyordum
üstelik tıraş olmamıştım midem bozuktu” (s. 26)*

Alıntılanan mısralarda kodlanan /camlarda leman gölü yamyassı uyuyordu/hoyrat alp dağlarının ağırlığıyla ezilmişti/ söylemleri, kozmolojik unsurların mitik bir diyagrama aktarıldığını bütün sarıhlığıyla gözler önüne serer. Şair, *Bachelard* fenomenolojisinde ölümü imgeleyen göl metaforu üzerinden kahramanın yaşadığı trajediyi gündeme getirir. Yola dair kurgulanan düşlem formunun içerisine aktarılan trajik episteme, kahramanın ruh haleti paralelinde *Tartarosçu* mitosa aktarılır.

Bin Mısra Kaçak Sonbahar Ele Geçirildi şiir grubunun üçüncü şiiri *Venedik*'te *Attilâ İlhan*, kahramanın yaşadığı trajik ruh halini yardımcı karakter “balıkçilla” karakterize ederek yabancılaşma ve korku mitosunu sistemize eder.

*“bir katedral koparıp ortaçağ bulutlarından
yıldılar çan sesleriyle san marco meydanı'na
rüzgâr susar susmaz pencereleri açtım*

soluk yeşil bir balıkçıl sokuldu yanıma
dedim uyandın mı dedi çok üşüyorum” (s. 28)

“yorgunluk çizgileri çekilmiş alınına
yoksulluk gölgeleriyle savaş yıllarından
soluk yeşil bir balıkçıl sokuldu yanıma
adımı duyar duymaz uçuk dudaklarından
sevmek sorumluluğunu titreyerek anladım
dedim karnın aç mı dedi çok üşüyorum” (s. 28)

Savcılıktaki İfademdir şiiri, politik bir mitos paraleliyle kurgulanır. Şair, toplumcu eylemin zorluklarını, sevgili arketipi üzerinden kodladığı mitik bir aşk diyagramıyla sentezler. Şiirde sevgiliye yönelik kullanılan imajlar bu bağlamda politize edilmiş mitik bir aşk imgelemi ihtiva eder.

“ biz aslında iki kişiydik
cenova'yı gümrükte tuttular
kaçak sonbahar sokuyormuş
hırsızlama bir ay incecik
yüz papel bilmem kaç kuruş” (s. 31)

“kadınlığı benden sorulur
adımı kaptana tamamladı
düşecek olsam eli kohumda
yadsımak kalleşlik olur
şiirlerimi ilk o anladı

metresim oldu sonunda” (s. 31)

Yasak Sevişmek adlı bölümün ilk şiir grubu olan *Yaşkırtan Yukarı* şiirinde *Attilâ İlhan, Freyci* sonbahar mitosunu kahramana aktararak kahramanın ölüm mefhumuna yönelik hissettiği korku duygusunu epistemik zeminde imgeleştirir. Ölümün *Tartarosçu* bir mitosla kodlandığı şiir, oldukça karamsar bir atmosferde kaleme alınmıştır.

“yağmur akşamlarında fayton çingirakları

yoğunlaştırır nedense ayrılıkları

hele güller açılmışsa yaş kırtan yukarı

ne yanından baksa yaşadıkları

insana noksan görünür solgun ve sarı” (s. 35)

“hani istanbul’u ilk tanıdığımda

bir karanlık edinmişim sansaryan hanı’nda

korkunun böcekleri nemli duvarlarında

bazen ter içinde hatırlarım da

yüzümü basar bir ölünün sakalları”(s. 35)

Ölmek Yasak adlı şiir, ölüm düşüncesinin getirdiği trajik ruh haletine karşı mücadele etmenin gerekliliğini vurgulayan bir manzumedir. Şair ölümün getirdiği *Tartarosvari* ahvalin karşısına, yaşamın özgürleştirici epistemesini koyarak diyalektik bir perspektif yakalar.

“daha önce bıçaktan hiç su içmedim

hiç kısılmadı kerpetene bıyıklarım

gururlu bir gemiyim oldum bittim

sabah olur yelkenlerimi saklarım

özgürlük dediğim yerde demirledim” (s. 37)

“olur mu gecemi yeşile çalmak
yıldız çivilemek parmak uçlarıma
ölüm kadar çabuksa eğer yaşamak
hiç doğmamayı isterdim ama
bir kere doğmuşum ölmek yasak” (s. 37)

Yaşamın özgürleştirici yanına yönelik yukarıdaki mısralarda kurgulanan söylem, doğrudan *İkaros mitinden* kök alır. Hikâyeyi kısaca aktarırsak:

Yunan mitolojisinde babası *Daidalos* ile birlikte yer altı diyarına kapatılan *İkaros*, babasının yaptığı çift kanatla *Labyrinthos'dan* kurtulur. Babası ona, uçmadan önce ne çok alçaktan ne de çok yüksekte uçmaması konusunda telkinde bulunur. “Ne var ki havalandıktan sonra *İkaros* babasının bu sözünü unutmuş, başarısından dolayı gurura kapılmış, ya da hava sarhoşluğuna tutularak yükseldikçe yükselmiş, güneşin ışınlarına aldırılmamış, giderek doğayı yenmek, özgürlüğe kavuşmak sevinciyle *Helios'u* hor görme suçunu da işlemiş. Güneş tanrı onun kanatlarını tutan balmumunu eritmiş, *İkaros'da* tepetaklak denize düşmüş ve boğulmuş.”³⁴²

Şair yukarıda ifade ettiğimiz mitik bağlamı şiirde, /*sabah olur yelkenlerimi saklarım/özgürlük dediğim yerde demirledim/* mısraları üzerinden dönüştürür. *İkaros'un*, özgürlüğüne kavuşmasına rağmen hayatın keskin varoluşu nedeniyle bir anda ölmesi şiirde, yaşamın özgürleştirici atılımı karşısında ölümün yarattığı trajik ruh halini imgeleştirir. İnsan yaşam karşısında özgür bir halet-i ruhiyeye sahiptir fakat bu özgürleştirici durum ölümle zedelenir. *Attilâ İlhan* bu yapıyı, kahramanın acuna karşı hissettiği özgürleştirici söylemi ölümle karakterize ederek dönüştürür.

Artı Sonsuz şiirinde şair, *Freycı* sonbahar mitini kahraman üzerinden dönüştürerek *Khaos* mitine gönderme yapar. Kahramanın an içinde yaşadığı sıkıntıları, kozmogoniden önceki *Khaos* haliyle karakterize eden *Attilâ İlhan*, kahramanın yaşadığı çöküş duygusunu bütün sarıhlığıyla aktarır.

“yağmurun yerden göğe yağdığı
bu gece yasak bölgedeyim

³⁴² A. Erhat, *a. g. e.*, s. 153.

*büyün çingenelerin çaldığı
kaçak silahların içindeyim
sevişmek kapısının kapandığı” (s. 39)*

*“doğumdan öncesini yaşıyorum
henüz belli olmadı kimliğim
vücudunu arıyor ruhum
bir yerde atomun çekirdeğiyim
bir yerde artı sonsuzum” (s. 39)*

Ağustos Mızıkacıları şiiri, *Jungcu* sevgili arketipi bağlamında kodlanmış mitik bir aşk temini gündeme getirir. *Attilâ İlhan* sevgiliye yönelik kullandığı tanrısal imajlarla mitik bir perspektif yakaladığı şiirin derin anlam tabakasında *Orpheus-Eurydike* mitini kullanır.

*“bitmeyecek bu benim alıp başımı gittiğim
senin için kaç istanbul değişecek
yeniden başlamak halinde sevdiğim
gökyüzünü en güzel yüzünle düşünmek
bitmeyecek delikler biriktirdiğim
her akşam uyanıp bir başkasına” (s. 41)*

*“o parkta yine ağustos mızıkacıları
unter der linden diye dinlediğim
bir gece yarısı iki harp arasında
bak senin saçların inge'nin saçları*

*inge'nin çocukluğu taktığın çiçek
gözlerin inge'nin gözleri sırasında
gülümsediği hiç bitmeyecek” (s. 41)*

*“richard tauber'in ve zengin şarkısından
kuşlarla çoğaltıp almanca ağaçları
mavi polkaların zil çalıp döndüğü
bir daha döndüğü bir daha döndüğü
o parkta yine ağustos mızıkacıları
mutluluğun bir ışık hızıyla görüldüğü
her biri bir roman yaşamasında” (s. 41)*

Alıntılanan mısralarda *Ağustos mızıkacıları* ve *Richard Tauber* üzerinden dönüştürülen musiki mitosu, *Orpheus'un* yeraltı dünyasında bulunan sevgilisi *Eurydike* için söylediği mitik şarkılardan hareketle temellendirilir. Yunan mitolojisinde, çaldığı ezgilerle tanrıları büyüleyerek sevgilisinin yanına- yeraltı dünyasına- gitmesine izin verilen *Orpheus* musikisinin mitik epistemelerinden hareketle dönüştürülen yukarıdaki mısralarda şair, kahramanın sevgiliye duyduğu aşkın tanrısallığına gönderme yapar.

Karanlığın Tadı şiirinde *Attilâ İlhan*, Mütareke yıllarından sonra *İstanbul'un* içine düştüğü bunalımı anlatır. *Sodom Ve Gomora* mitinin anlam katmanına yaslanan şiir, Hristiyan mitolojisinin önemli unsurlarının dönüşümünü de gözler önüne serer.

*“eğer büyükse çizdiğim hiç kimseden çok kimseye
çınlasın bir daha boşlukta istanbul bakır bir çan gibi
ezanların dağıldığı ve şiirlerin beş vakit minarelerinde
ibrahim cura'nın dağıldığı ve kendi oyunuyla yenik
mütareke balkonlarından yağmurlu bir caddeye*

eğer büyükse afişler sinema helalarının sinsi düşmanlıkları” (s. 43)

Serdedilen mısralarda vurgulanan /çınlasın bir daha boşlukta istanbul bakır bir çan gibi/ ezanların dağıldığı ve şiirlerin beş vakit minarelerinde/ söylemleri, Hristiyan mitolojisinin önemli unsurlarından birisi olan çan metaforu üzerinden dönüştürülmüştür. Şair, pagan Hristiyan inancında, inananları gerçekleştirecek ayin konusunda haberdar edip törene çağırarak, kilisenin ayin ve tapınma dolayısıyla duyduğu sevinci ve coşkuyu ifade etmek gibi işlevlerde kullanılan çan metaforunu, İstanbul şehrinin yaşadığı bunalımı anlatmak için ters bir anlamla kodlamıştır. İslam inancında kıyametin kopuşunda çalınacak olan sur düdüğünü, Hristiyan mitolojisindeki çan unsurundan hareketle dönüştüren şair, İstanbul’a yönelik kurguladığı /çınlasın bir daha boşlukta istanbul bakır bir çan gibi/ ezanların dağıldığı ve şiirlerin beş vakit minarelerinde/ mısralarında, İstanbul’un yaşadığı trajik ruh haletini, evrenin sonuna yönelik kodlanmış eskatolojik bir perspektife angaje eder. Bu eskatolojik perspektift de çan metaforu üzerinden dönüştürülen kıyamete yönelik üflenecek trajik sur düdüğünün epistemesiyle kodlanır.

Yasak Sevişmek şiiri, kahramanın sevgiliye duyduğu mitik aşkı derin bir toplumsallıkla işleyen bir manzume konumundadır. *Attilâ İlhan, Sansaryan Hanı’nda* yaşanan işkenceleri *Jungcu* anima-animus bütünleşmesine getirilen dejenere söylem üzerinden aktardığı şiirde, kahramanı *Freyacı* sonbahar mitosunun çöküş imgelemine kanalize eder.

“öteki kapımdan gel bunu açamazsın

eski gözlerinle gel öldürmek vakti gel

hem tetik bulun ardında biri olmasın

hanidir ben bu evde saklanıyorum

adımı değiştirdim başka bir adla yaşıyorum

gece gündüz siyah gözlük kullanıyorum

öteki kapımdan gel bunu açamazsın

sabaha karşı gel bütün gözlerinle gel” (s. 46)

“pancurların gerisinde kararıyorum
içime belalar doğuyor sonbahar doğuyor
telefonda sesini tanıyamıyorum
yüzün parmaklarımdan akıp kayboluyor
böyle hep bir şey kopuyor bir şey kırılıyor
sabaha karşı gel eski gözlerinle gel
öteki kapımdan gel bunu açamazsın
hem tetik bulun ardında biri olmasın” (s. 46)

Aktardığımız mısralarda söylemselleşen */öteki kapımdan gel bunu açamazsın/sabaha karşı gel bütün gözlerinle gel/* mısraları, doğrudan mitik bir epistemeden hareketle temellendirilmiştir. Şair, şiirde kurguladığı *“kapı”* metaforunu ikiye bölerek mitik zaman-tarihsel zaman diyalektiğini dönüştürür. Dikkatle incelendiğinde *“öteki kapı”* metaforunun mitik zamanlara özgü bir tanrısallıkla kodlandığı oldukça aşikârdır. Şair bu anlam katmanına, tarihsel zamanın *“kapı”* metaforunu kullanarak ulaşır. Tarihsel zamanın *Tartarosvari* ahvalinin kapısı karanlıklarla doluyken *Apolloncu* aydınlığın imgelendiği kapı doğrudan mitik zamanların büyüüne açılır.

Elimden Gelen Bu şiirinde *Attilâ İlhan*, *İstanbul* ve *Paris* arasında yaşadığı ikircikli ruh haletini aktarır. *Apollon-Dionysos* diyalektiği üzerinden temellendirilen şiir, bu diyalektiğin yarattığı mükemmellik formunu imgeleştirir.

“elimden gelen bu ben iki kişiyim
çoğalmak neyse ne azalmak zor
birisi seni her an bırakıp gittiğim
öbürü kan gibi tutulmuş seviyor
ağzındaki acı alnındaki çizgiyim

gözlerine kirli bir bulut getirdim

hiçbir sevinç aydınlığı onu silemiyor” (s. 48)

“elimden gelen bu ben iki kişiyim

ikisi birbirinden çıkmaya uğraşiyor

bilmem ki hangisinden nasıl vazgeçeyim

birisi yeni baştan serüvene başlamış

öbürü silahında son mermiyi yakıyor

çoğalmak neyse ne azalmak zor” (s. 48)

Yukarıdaki mısralarda kodlanan /elimden gelen bu ben iki kişiyim/ ikisi birbirinden çıkmaya uğraşiyor/bilmem ki hangisinden nasıl vazgeçeyim/ mısraları, Apolloncu İstanbul ve Dionysosçu Paris şehri arasında yaşanan akıl-coşkunkluk çatışmasının yarattığı mükemmellik formunu imgeleştirir. Şair, her iki şehre yönelik tasavvur ettiği tanrısal düşünceyi, aklın ağır bastığı İstanbul ve coşkunkluğun ağır bastığı Paris üzerinden kurgulayarak evrensel varoluşun kökeninde yer alan diyalektik mükemmellik formuna ulaşır.

Usturanın Ağzında şiiri Freycı sonbahar mitosuyla dönüştürülen kahramanın yaşadığı trajediyi aktarır. Politik bağlamda, toplumcu sanatçılara yapılan baskıları da imgeleyen bu şiir, baştan sonra karamsar imajlarla donatılmıştır.

“yıllar var ki serçeleri unutmuşum

üzerimden gökyüzünü almışlar gibi

asfaltların karanlığında boğulmuşum

ufacık oysa hep böyle uçuşurlarmış

karlı ağaçların arasında alfabemdeki

iyimserlikleri bir türlü anlaşılmamış” (s. 49)

“yıllar var ki serçeleri unutmuşum
 kuruş kuruş beni vurmuş öldürmüşler
 boşa çıkmış başkaldırmam sarhoşluğum
 onlarsa benim için ışık biriktirirlermiş
 şafak kapılarında gülüşürlermiş
 çocuk zenginlikleri hiç bitmemiş” (s. 49)

Şiir aynı zamanda toplumsal “*praxisi*” *Prometheusçu* direniş mitosu üzerinden de dönüştürür. Alıntılanan mısralarda ifade edilen /boşa çıkmış başkaldırmam sarhoşluğum/ söylemleri, kahramanın tanrısal düzene karşı geliştirdiği direnişçi tutumu imgeleştirir. *Attilâ İlhan* sosyalist mücadelenin tezini ve antitezini aynı şiir içinde aktararak bir taraftan geleceğe yönelik kurgulanmak istenen sosyalist ütopya için direniş modeli kurar, bir taraftan da sosyalist “*praxisin*” neden olabileceği trajik muhtevayı gözler önüne serer.

Gitmek Süleyman Şahkulu adlı şiirde şair, *Freyci* sonbahar mitosuyla imgelenen kahramanın ontik sorunlarını problematize eder. Hristiyan mitolojisindeki asli günah mitinin dönüştürüldüğü şiirde şair, kahramanın yaşadığı dramı çeşitli imajlarla aktarmaya çalışır.

“gitmek son gökyüzü süleyman şahkulu
 aşağıdan yukarıya lambaları titreyen
 bir giyotin hızıyla yanlışı bitiren
 doğumundan bu yana sürüp gelen şu
 gözyaşının sızdığı iç pencerelerinden
 ne bir anne aydınlığı dağıtan korkuyu
 ne bir saat tıkırtısı beklemelerle dolu
 ölümü ölüm yapan güzelliğinden” (s. 50)

Alıntılanan mısralarda *kurgulanan /doğumundan bu yana sürüp gelen şu/gözyaşının sızdığı iç pencerelerinden/* mısraları, asli günah mitosunun dönüşümsel ifadeleridir. *Attilâ İlhan, Âdem ve Havva'nın* cennette günah işlemelerinden dolayı insanlığın evrene günahkâr olarak gelmesini, kahramanın yaşadığı trajik durumu vurgulamak için kullanır. Şiirde bu bağlamda kodlanan kahraman, ontolojik günâhkârlığın sıkıntılarını yaşamaktadır. Günahkâr olarak dünyaya gelen kahraman, ancak vaftiz olursa bu sıkıntılardan kurtulabilir. Şair Hristiyan mitolojisinin vaftiz metaforunu, alıntıladığımız mısraların hemen akabindeki söylemlerde vurguladığı */ölümü ölüm yapan güzelliğinden/* mısraları üzerinden dönüştürür. Dikkatle incelendiğinde ölüme yönelik kodlanan güzellik imajı aslında, günâhkar olarak yaşayan insanın vaftiz edilmesini, bir başka ifadeyle, ölümün yeniden yaratılışı sağlayarak lanetlenmiş insanlık için mitik bir kaçış formu ihtiva etmesini vurgular. *Eliadeci* perspektifte ölümün yeniden diriliş formu olarak kodlandığı bu yapı, şair tarafından kahramanın ontik sorunsalının çözümlenmesi için kurgulanmıştır.

Yorgunlar Sendikası şiiri, *Attilâ İlhan'ın* geleceğe yönelik tasavvur ettiği sosyalist bir ütopyayı imgeler. *Henry Tudor* penceresinden mit olarak yorumlanabilecek sosyalist düşünce, şairin Türk soluna yönelik penceresinden *Prometheusçu* özgürlük mitosuna aktarılır. Direniş mitosuna aktarılan şiir aynı zamanda Türk solunun sosyalizm için mücadelesinin zorluklarını “*yorgunlar sendikası*” metaforu üzerinden kodlar.

“bir fabrika çıkardım kırgınlığımızdan

bütün atölyelerini yerli yerine kurdum

işçi yazılarak gece vardiyasına

sabahlara kadar özgürlük dokudum

yukarda gökyüzü kıvılcım ve duman

şimşekler atlıyor arkası arkasına

her biri yanılmış birer çığlık” (s. 53)

“bir sendika çıkardım yorgunluğumuzdan

adı üzerinde yorgunlar sendikası
seni üye yazdım henüz tanımadan
nasıl olsa şarkın hepimizin şarkısı
sesin nasıl olsa benimki kadar kısık
ufuklarını yıldırımla kilitlemişler
denizlerini tutmuş ıslıklı bir karanlık” (s. 53)

Ç Koçaklaması adlı şiir, Türklerin Küçük Asya'ya olan göç hareketlerinin mitleştirildiği bir manzume konumundadır. Attilâ İlhan, Campbellci kahramanlık mitosu paraleliyle kurguladığı Türk kavminin kahramanlıklarını ve şanlı tarihini, Türk mitolojisindeki birçok unsuru kullanarak imgeleştirir. Şairin ulusal bileşim düşüncesinin zirve noktası olan bu şiir; *ilksel su, demir, kopuz, Oğuz Kağan, alkol, ana tanrıça Kybele-Demeter kültü* gibi mitik unsurları kodlayarak adeta Türk tarihinin mitik perspektifinin sunumunu yapar.

“kaç güneş kaldırır haydalayarak
çatal mızraklarıyla selçuk çobanları
sırçadan kaç güneş çırılçıplak
kıvılcım döker demir sakalları
iç asya'dan daha oymaklar gelir
iki bin beş yüz altı bin beş yüz çadır
çıralı bir kubbe tastamam çatılır
doruklara dikilen avşar çiğlikleriyle
altında cırcır böcekleri alakargalar
çatlak dağ gölekleri yılan balıklarıyla
altında konya beyşehir sivrihisar
ve uzaktan uzağa bizans çakalları” (s. 57)

“ağaçlara tırmanır tırnaklı bir kopuz
 bir kırlangıç yalar sırlı kanatlarıyla
 atılmış hançer gibi ısırğanları
 yalnızlığı kırar tokaç suratlarıyla
 toz eder dağıtır oğuz kadınları
 memeleri dolu kara böğürtlen uçlu” (s. 58)

“hoş geldin türk!... sağın solun su
 deli bir zenginlikle çalkalanır toprağın
 nice kurşun nice kükürt öğütüp
 elini uzatsan şarap çeker parmakların
 çekirdekli üzümlerden çardak dolusu
 çakır bir zeytinyağı ışıldar küp küp
 şavkına çöreklenmiş çökelek kokusu
 nice dağ keçileri ateşlerine düşüp
 nazlı aylar çizer boynuzlarıyla geceye
 hoş geldin türk!... bulutlu biraz dalgın
 birden ayağa kalkmış bütün umutlarını
 adını verdin varlığını adadın bu ülkeye” (s. 59)

Osmanlı Kasidesi şiirinde Attilâ İlhan, aydın olmanın Osmanlı'yı yadsımak yerine onu bütün ihtişamıyla kucaklamak olduğu düşüncesinden hareketle, Osmanlı kültürüne yönelik bir sorgulama yapar. Türk mitolojisinin unsurlarından yoğun olarak

beslenen bu şiir, *Osmanlı'nın* sanatsal-kültürel yaşantısını mitik bir perspektife oturtarak geçmişte yaşanan güzel günlere atıf yapar.

*“o saydam duvardır ki böler
var olanlarla artık olmayanları
bulutlu bir sessizlikte
yaşlarını sonsuza tamamlayanları”*(s. 60)

*“evrende çoğul yıldızlarıyla
samanyolları sayılır düşünceler
dönerler dururlar
ne başları bellidir ne sonları”* (s. 60)

*“nurdan bir ağaç sayılır mevlânâ
ney pırıltılarıyla aralıksız
anlaşılmaz bir yerinden aydınlatır
gönül kandili sönmüş olanları”* (s. 60)

*“bir dağ sayılır kaynar koca mimar sinan
camdan kubbelerinde güneş parçalanır
kayıp kervanlarını bekler mi hâlâ
eski sınırlarda unutulmuş hanları”* (S. 60)

“maşlahlı yoksa nedir gizli dervişler midir

göl durgunluğunda eski besteler

aranır çağdan çağa yansiyarak

bestelendikleri zaman” (s. 60)

Şairin *Osmanlı* kültürüne yönelik ortaya attığı bu manzumede birçok mitik izlek mevcuttur. /o saydam duvardır ki böler/var olanlarla artık olmayanları/bulutlu bir sessizlikte/yaşlarını sonsuza tamamlayanları/ mısraları, Türk mitolojisindeki axis mundi metaforuna gönderme yapar. Şair duvar imgelemi üzerinden, Türk mitolojisinde yerle gök Dünya'sı arasındaki sınırı belirleyen hayat ağacı-axis mundi mitini dönüştürür. Yine /evrende çoğul yıldızlarıyla/samanyolları sayılır düşünceler/ mısraları, Türk mitolojisinde kozmolojik unsurların mitolojisine yönelik önemli veriler sunar. Şair Türk mitolojisinde demir kazık olarak bilinen kutup yıldızı mitini, samanyolu üzerinden dönüştürerek düşüncelerin tanrısallığına atıf yapar. Kozmolojik unsurları mitleştirerek ilerleyen şiir, /nurdan bir ağaç sayılır mevlâna/ bir dağ sayılır kaynar koca mimar sinan/ söylemleriyle; Türk mitolojisinde *Umay* kültü bağlamında kodlanan hayat ağacı mitine ve evrenin merkezinde bulunan kutsal dağ *Ötüken* mitosuna temas eder. *Attilâ İlhan Osmanlı* kültürünün önemli değerlerinden olan *Mevlânâ* ve *Mimar Sinan*'i Türk mitolojisinin merkezi unsurlarıyla kodlayarak merkezin yarattığı derinliği tözselleştirir.

Mehmed Sıradağları şiiri, *Campbellci* kahramanlık mitosuyla kurgulanan *Mustafa Kemal* arketipi bağlamında Türk askerinin sembolü olan “*Mehmetçiğin*” kahramanlıklarını imgeler. *Mehmed Sıradağları* imajı üzerinden kodlanan kahramanlık yapısının sistemize edilmesi için şair, Türk mitolojisinin birçok unsurundan faydalanır. Bunlar; kutsal ateş mitinin kahramana aktarılması, *Mustafa Kemal*'in kılavuz bozkurt miti bağlamında imgelenmesi, kutsal dağ *Ötüken* mitinin *Mehmed Sıradağlarına* aktarılması mitik bir dönüşümün sağlanması, Türklerin *Ergenekon*'dan çıkışına yönelik kodlanan özgürlükçü söylemin *Prometheusçu* direniş-özgürlük mitosuna bağlanarak Türk kahramanlığının sembolizasyonunun yapılması, olarak özetlenebilir. Şair mitik tabandan beslenerek dönüştürdüğü unsurları, “*Mehmet*” arketipi üzerinden *Jungcu* bir perspektife aktararak Türk kahramanlığının değişmeyen zihinsel kodlarına gönderme yapar.

“ne kadar mehmed varsa kuşkusuz benim adım

yunus emre'den bu yana mehmed sıradağlarıyım” (s. 63)

“çünkü toprak dinledim demir anladım kömür duydum
 davullar dağıttı göklere savaşıardan dönmezliğimi
 çünkü bol kurşun yedim besmele'yle vuruldum
 bilirse düşman bilir öyle kolay ölmezliğimi
 bir mehmed kalktımsa ayağa bin mehmed oturdum
 asya'dan aldım türkü avrupa'ya getirdim
 yanardağlar kıskanır böyle ateş sönmezliğini
 emperyalizme karşı her süngü benim adım
 mustafa kemal'den bu yana mehmed sıradağlarıyım” (s. 63)

Şehnaz Faslı bölümünün ilk şiiri olan *Dersaadet'te şair, Mütareke* yıllarının *İstanbul'unu ve İttihat Terakki* partisinin bazı üyelerinin yarattığı özgürlükçü söylemi anlatır. *Prometheusçu* direniş mitine yaslanan şiir, aynı zamanda divan edebiyatının epistemolojik zemininden de beslenir. Nitekim şiirin isminin Türk musikisinin önemli makamlarından Şehnaz makamıyla kodlanması, şairin ulusal düşünce bileşimine ulaşmak için kullandığı epistemik yapıyı kanıtlar niteliktedir.

“çok korkmuş kadın güzelliği harb-ı umumi yıllarının
 kuzguncuk iskelesi'nde inşirâh'ın geceler sabahladığı
 kötümser kuleli öğrencileriyle sultan reşad'a doğru
 en sonbahar vapuru şirket-i hayriye'nin kimsenin kalmadığı
 ne beykoz'lu kozhelvacıların ne fonografların odeon borulu
 nişâbürek şarkıları mı belki de yalnız recai kaptan'ın
 kapalıçarşı'dan yürüttüğü alaturka yıldız zilleriyle” (s. 67)

“en korkak gölgeler olarak bekirağa bölüğü ’ndeki
 yapışkan bir ter yürür yâkub cemil’in şakaklarına
 yırtılmış bir üyelik kartı yerde ittihad terakki fırkası ’nun
 şakır şakır bir mavzer doldurulur dışarda vur emriyle
 yıldırım gibi solar leylâklar sürâhide-olamam çâresaz
 o çok korkmuş kadın güzelliği harb-i umumi yıllarının” (s. 68)

Eski Rumeli adıyla kaleme alınan üç bölümlük şiir grubunda *Attilâ İlhan, Balkan Savaşlarının* neden olduğu insanlık dramını, acıklı aşk hikâyeleriyle-*Müjgan* ve ona âşık olan *İttihat Terakki* üyesi askerler- sentezleyerek anlatır. Divan edebiyatının epistemolojik zemininden beslenen *Eski Rumeli* şiirleri, şairin şiirlerinde önemli yer tutan *Müjgan* arketipi üzerinden kurgulanır. *Attilâ İlhan, Balkan Savaşları ’nın* politik zeminini anlatırken *Mustafa Kemal* başta olmak üzere *İttihat Terrakki ’nin* lider kadrosunu *Campbellci* kahramanlık mitosu bağlamında dönüştürür. Sevgili arketipi *Müjgan ’ın* kozmolojik unsurlar bağlamında mitleştirildiği şiir, *İttihat Terrakki* üyelerinin *Balkan Savaşları ’nda* gösterdikleri kahramanlık üzerinden *Prometheusçu* direniş-özgürlük mitine kanalize olur.

“balkan uykularında aşırduğım
 nevâkar üzerine hanımelleri
 ne yapsam aklımdan çıkaramadığım
 hânende müjgân ’ın âh etmeleri
 bir üsküp baharına ismarladığım
 telkâri bir mülâzim ’le birlikte” (s. 69)

“mustafa kemal ’in boz revolveri
 zehir gibi susar selânik ’te
 akşama sabaha hürriyet trenleri

binbaşı enver bey eli tetikte
def gibi geilmış manastır şehri
bütün câmilerinde salâ verilir” (s. 69)

“tambur karar kıldı tâhirbuselik’te
iğdeler çiçek çiçek göğüs geçirir
yıldız yanlılıkları gökteki delilikte
hânende müjgân mevsim değiştirir
yanya kalesi’ndeki cephânelikte
bir bulgar yakalanır komitacı” (s. 69)

“suratına çarpılır her çeyrek
un ufak ederek en gizli bemollerini
ağır demir kapıları balkan savaşının
(nişâbürek)
hânende müjgân’ın
her boş bulduğu sâniye aralığında
okşar uzanıp mülâziminin solgun ellerini
hani vurulmuş o
çatalca’ya yakın
takılıp tüylü karanlığına bozgun sabahının
bülbüller düşer kucağına küçük çamlıca’dan
birer ikişer bülbüller düşer

(şatarabân)” (s. 71)

“kafeslerin ardında nazlı içe dönük

şarap kırmızısı küpeçiçekleri

kucağında bir kedi siyahlı beyazlı

müjgân selâmlıkta şarkı söylüyor

gözleri yaldızlı imgelem böcekleri

sarı dolgun saçları omuzlarına dökük” (s. 74)

“böyle turnova ’dan ayrıldım ayrılalı

pancurlarım sımsıkı kapalı ocağım sönük

yalnız bulutlarımdan bir ışık süzülüyor

ufacık bir ışık nârin boynu bükük

müjgân ’a tutkunluğum yoğun ve saygılı

balkan bozgunu içinde tek ölümsüzlük” (s. 74)

Müjgan’a Aşk Şarkıları adlı şiir grubu, *Jungcu* sevgili arketipi-*Müjgan-*bağlamında kodlanmış mitik aşk epistemesei etrafında vücut bulmuştur. *Attilâ İlhan* divan edebiyatı ve Türk musikisinin şarkı formunu arka planda kodladığı şiirlerde, aşka yönelik mitik bir bakış açısı yakalar. Aşka yönelik yakalanan mitik perspektif; *Nedim’den Nazım Hikmet’e* kadar Türk sanatına şekil vermiş ozanlar bağlamında kodlanarak arketipsel bir perspektif de yakalanır. Şair, *Strausscu* bağlamda şekillendirdiği musiki mitosunun arketipsel kahramanlarını mitik paralele aktararak Türk sanatının devinimini vurgulamış, aynı zamanda da tanrısal bir konjoktüre oturtulan Türk musikisinin tözsel karakteriyle kozmosun orijininde yatan kökensel aşk epistemeseini imgelemiştir. Kökensel aşk epistemeseine kanalize olan şiir, sevgili arketipi

Müjgan'ın Apolloncu ışıksallık ve Aphroditeci evrensel güzellik epistemeleri üzerinden imgeleştirilmesiyle Yunan mitosunun anlam tabanından da beslenir.

*“dinlerdim telâşlı kanûnlardan sarışın türkçeyi
nasıl da sevdim ne iştir bilmeden sevmeyi
ürkek bir çilenti usulca yoklardı bahçeyi
nerde tâvus kuşları nerde müjgân'ın gençliği
nasıl da sevdim ne iştir bilmeden sevmeyi” (s. 75)*

*“o akşam da lambamızı söndürmüştük nedîm ile
nedîm'den bile kıskandığım sevdiğim ile
son şarkılar dağılmıştı mevsim ile
yalnız çamlıca'da bir ud yankılanırdı” (s. 76)*

*“gördüm sessizce buluştuğunu nâzım'la nedîm'in
lâcivert ıssızlığında yıldızlı bir serviliğin
birinin elinde vâridat'ı simavnalı bedreddin'in
birinin ağzında gül elinde mey kâsesi vardı” (s. 76)*

*“istanbul puslu karaltısıyla müstef'ilün bir gemi
duyulur padişah saltanatıyla bulutlara demirlediği
soğuk akşamlar çalar saatlar kadife konakta
ben uyansam da ayışığında müjgân uyumakta” (s. 77)*

“o şarkı söylese çalgıların korkup bıraktıklarından
 büyüü tamburların kendi başlarına çaldıklarından
 ulaşır hâfiz post’a sesi yankılarla sonsuzlukta
 ben uyansam da ayışığından müjgân uyumakta” (s. 77)

“akşam kılıçlar düşürdüğü ayın ışığından boğaz’da
 müjgân mıdır bir uzak gülümsemek midir sazda
 ferahnâk’ta iyimser kötümser çarçabuk hicâz’da
 müjgân mıdır sevilmek yanlışı anlaşılacak mı biraz da” (s. 78)

Hasköy Bahriye Kahvesi adlı yedi şiirden oluşan şiir grubunun ilk şiiri *Hasköy Bahriye Kahvesi’ne Gazel’de Attilâ İlhan, Osmanlı-Türk* kültürünü yansıtan kahveyi, *Bachelardien fenomenolojiden hareketle mitik bir zamansallığa* aktarır. *Bachelard* fenomenolojisinde zamanın, mekânın içine sıkışmış tozlu kırıntılar üzerinden kavranması şiirde, *Hasköy Bahriye Kahvesi’nin Türk* tarihini kolektifize etmesiyle temellendirilir. Şair, kronolojik zamanı “geçmiş-gelecek-an” üçgeninde tek bir noktaya yığinsallaştırarak *Cassirerci* mitik zamana ulaşır.

“büyük elenselerde donmuş abdülaziz pehlivanları
 sürâhi bıyıklarıyla tutar bağdadî tavanları” (s. 79)

“böyle eskir hasköy bahriye kahvesi usul usul
 koynunda biriktirip geçmiş gelecek bütün zamanları” (s. 79)

Hüseyin Avni Bey şiirinde şair, *Campbellci* kahramanlık mitosunu bağlamında kurguladığı *Çanakkale Savaşı* kahramanlarından *Hüseyin Avni Bey’i, Hasköy Bahriye Kahvesi’nin* tarihi dokusuyla karakterize ederek mitik bir perspektife ulaşır. Kronolojik zaman içerisinde geçmişteki bir kahramanın canlandırılmasıyla elde edilen mitik zaman, Türk musiki mitosunun da kullanımıyla tanrısal bir boyuta bağlanır.

“kerkük’lü hüseyin avni bey
 hasköy bahriye kahvesi’nde
 yarım ud yarıdan fazla ney
 bir hıçkırık dâvûdî sesinde
 seddülbahir’den yâdigâr
 güler mi ağlar mı (garip şey)
 söylediği şarkının etkisinde
 gözlükleri puslu içbükey
 cigara külleri setresinde
 yan cebinde tasvir-i efkâr” (s. 80)

“bin üç yüz otuz beş senesinde
 sırtında bir hançer ilkbahar
 ingiliz donanması boğaziçi’nde
 izmir’e çıkmış yunanlılar
 üzüme çakallar dadanmış
 sustu mu susmasının gecesinde
 böcek böcek uçuşan cigaralar
 saklı bir uğultu kulak içlerinde
 gittikçe daha çok anafartalar
 tesbihinde yâ sabır kalmamış” (s. 80)

Hüseyin Avni Bey şiiriyle aynı minvalde kurgulanmış Yüzbaşı “Kazbek” Rıza’ya Beşleme adlı şiir, Kafkasya’da savaşmış Türk askeri Kazbek Rıza’nın kahramanlıklarının Campbelci mitosla sistemize edildiği bir manzume konumundadır.

Şair, *Kazbek Rıza*'ya yönelik kurguladığı kahramanlık arketipini, *Freycı* sonbahar mitosuyla da karakterize ederek savaşın getirdiği trajik atmosferi yansıtır.

*“bakır yansımaları bakışları yüzbaşı “kazbek” rıza'nın
saltanat bıyıklı tek zabitidir on dokuzuncu firkanın
hisar'da yaşanmış bir yaz benzersiz bir sarışın
sanki bir şamdan en kalın yerinde karanlığının
cepheden cepheye taşıdığı alıngan ve baygın” (s. 82)*

*“bu yenilmek akşamına sürülü saf saf cezveler
nedîm merhumunun divanından açılmış kanlı lâleler
çöker manalı sessizliklere kıvamlı sâde kahveler
mim-mim grubundan mıdırlar kim bilir kimdirler
kıp kıp bir kor düşürür içlerine haliç müslümanlarının” (s. 82)*

Hisarlı İfakât Hanım şiirinde *Attilâ İlhan*, *Freycı* sonbahar çöküş mitosunu *İttihat Terakki* partisinin lider kadrosu üzerinden kurgular. *İttihat Terakki*'ye yönelik sürgünleri ve baskı hareketlerini imgeleştiren şair, bunun antitezi olarak kodladığı *Prometheusçu* direniş mitosunu, *Namık Kemal*'in *Hürriyet Kasidesi* ve *Halide Edip Adivar*'ın *Sultanahmet Mitingi* üzerinden dönüştürerek *İttihat Terakki* ile kıvılcımlanan Türk bağımsızlık mücadelesini anlatmaya çalışır.

*“dalgın bir lambayım ki kanat esintisiyle
akşamların uyandırdığı yorgun argın
bebek'te unutulmuş bakımsız koruların
ne kadar azaldığı divan musikisiyle
ufacık aydınlığı iştirak mecmuasının
bahaeddin tevfik'i hüseyin hilmi'siyle*

*ahmed samim bey'in öldürülmesiyle
 alnumıza vurması cehennem sıcaklığının
 zincire çekildiği erguvan mevsimiyle
 sinop kalesi 'ndeki tutukluların
 eflâton boşluklarında sabah ezanlarının
 korkunun dağıldığı vatan kasidesi 'ye" (s. 83)*

*"dalgın bir lambayım ki binlerce çoğaldığım
 sultanahmet mitingindeki ses titreşimlerinden
 yüz yıllık bir haksızlığın büyük birikmesinden
 sekiz sütun üzerine başlık çıkarıldığım
 savaş telgrafları anadolu içlerinden
 böyle geceler boyu kararsız sabahladığım
 yüzbaşı rıza bey 'le kaçmayı tasarladığım
 cephâne motorlarıyla inebolu üzerinden
 yaşlı lodos karanlıkları arasındayım
 martılar çıkar gözlerime iç denizlerimden
 dünya değişir bir tırtıl gibi kendiliğinden
 ne zaman kanatlandığını anlayamadığım" (s. 84)*

Spartakist Niyazi Bendeniz şiiri, Birinci Dünya Savaşı yıllarında *Almanya*'da ortaya çıkan komünist siyasi akım Spartakizm üzerinden *Campbellci* kahramanlık mitosuna aktarılan *Niyazi 'nin* kahramanlık destanını imgeleştirir.

*"ağır porselen dublelerde biraların yükselişi
 kanlı canlı bir kızcağz gözleri bağdem yeşili*

spartakist işçilerin stuttgart kongresinde

kavga kıyamet yumruk yumruğa yüzlerce kişi” (s. 86)

Bahriye Kahvesi’nden Ayrılış Gazeli şiirinde *Attilâ İlhan*, *Tartaros* mitosuyla yeraltı dünyasına kanalize ettiği mekânın trajik haletini, kendi benini kahramanlık arketipi bağlamında dönüştürerek aşmak ister. Şair, kendi benine yönelik kurguladığı “*ocak*” metaforunu, Türk mitolojisinin ana damarı olan ateş mitinden hareketle dönüştürerek “*an*” içinde baskılanan kurtuluş hareketlerinin dirilişine yönelik bir umut ortaya koyar.

“gerçi su şakırtısıdır bir uzak şadırvandan gelir

kahveler zindan gibi simsiyah çaylar neredeyse kan gelir” (s. 87)

“korku o kaypak yılandır ki atlar insanın koynuna

düşman fısıltıları en dost bildiğin ağızlardan gelir” (s. 87)

“ocak sönmüş semâver paslı dağılmış hasköy bahriye kahvesi

ona can vermeye bir gün elbet attilâ ilhan gelir” (s. 87)

Bir Özge Muammer Bey adıyla beş şiirden oluşan şiir grubunun ilk iki şiiri olan *O Nihavent Bahçe ve Muammer Bey’in Karanlığı’nda* şair, divan edebiyatının- Türk musikisinin kültürel zemininden beslenerek *Muammer Bey’in* deneyimlediği içsel bunalımı aktarır. Birinci Dünya Savaşı’nda *Osmanlı’nın* yenilmesi nedeniyle ciddi bir trajedi yaşayan kahraman, *Freyacı sonbahar* mitosunun çöküş imgelemiyle iç içe geçirilerek vurgulanan trajik atmosfer mitik bir perspektife aktarılır. Mitik perspektife aktarılan bu yapı, kozmolojik unsurların musiki mitosuyla tanrısallaştırılmasıyla antitez bir mitik paralelide ihtiva eder. *Attilâ İlhan*, *Muammer Bey’in* içerisinde olduğu kötümser havayı, Türk musiki mitosunun tanrısallaşan unsurlarıyla diyalektikleştirir.

“nihavent bir bahçeydi ki muammer bey’in gecesi

yıldızlar gök lâciverdinde yaldızdı bir dua tümcesi” (s. 88)

*“yenilginin tahtında kötümser gülümser muammer bey
ayrıca bir ateş krallığı mercan köz nargilesi” (s. 88)*

*“bulutlar dokuyup akşamları telli ipekten
üzgün her gün bir güneşi sehpâya götürmekten
kaybetmiş yaşamak tutkusunu ölmek için erken
ne dost şenlikleri kalmış mehtâpta içerken
ne mâhur’dan udların gülüşmesi harem tarafında” (s. 89)*

Karantina’lı Despina şiiri, *Attilâ İlhan* şiirinde büyük yer tutan sevgili arketipine yönelik kurgulanmış bir manzumedir. Şair Türk musiki mitosunun büyülü dünyasıyla imgelediği sevgili arketipini, *İzmir’in* işgalinin getirdiği *Tartarosçu* imgelemele dönüştürür. Tarihsel zaman- *İzmir’in* işgali- öncesi büyülü bir zamanda yaşayan sevgili, “an” içinde dejenere bir söyleme bağlanarak yozlaştırılır. *Attilâ İlhan*, *Eliadeci* mitik zaman-tarihsel zaman diyalektiğini ustaca kurguladığı şiirde, mitik zamanı, sevgilinin tözsel derinliğiyle karakterize ederken tarihsel zamanı, *İzmir’in* işgalinin getirdiği karamsar imgelemele kurgular.

*“bir gül takıp da sevdâlı her gece saçlarına
çıktı mı deprem sanırdın ‘kara kız’ kantosuna
titreşir kadehler camlar kırılır alkışlardan
muammer bey’in gözdesi karantina’lı despina” (s. 90)*

*“çapkın gülüşü şöyle faytona binişi kordelia’dan
ne kadar başkaydı her kadından her bakımdan
sınırsız bir mutlulukta uyuturdu muammer bey’i*

ustalıkla damıttığı o tantanalı aşklarından” (s. 90)

*“işgal altüst etti nasıl da izmir’de her şeyi
öğrendi kullanmasını despina bu yanlış geceyi
körfez’de parıldayan yunan zirhlilerine karşı
miralay zafiru’yla ispilandit palas’ta sevişmeyi” (s. 90)*

Muammer Bey’in trajik ruh haline yönelik oluşturulan şiirler, Muammer Bey’in Aydınlığı adlı manzumeyle Apolloncu imgeleme bağlanır. Attilâ İlhan, İzmir’in işgaline karşı başlatılan direniş hareketlerini, Hasan Tahsin kahramanlık arketipi bağlamında kodlayarak Muammer Bey’i Prometheusçu direniş mitine bağlar.

*“dün gece hasan tahsin’le uğraştım
yine sabaha kadar
bükreş’te hapisteymiş güyâ
rüya bu ya
mektubu var
karanlık bir boşlukta
açılıp kapanıyordu kapılar
yağmurda idam mangası
iliklerine kadar ıslaktı” (s. 91)*

*“bilmek bağışlar mı
bir gün olur da muammer’i
direnmekte güvenmekte
oldum bittim ondan geri*

uyanıp şafakla dün

bahçede sularken çiçekleri

bir kavgaydı anladım ki dünya

kavgaysa bir büyük yaşamaktı” (s. 92)

Sarmaşıklı Yalı adlı şiir, İzmir’in işgaline yönelik başlatılan direniş hareketlerinin sonucunda gelen “*kurtuluş*” epistemelerini imgeleştirir. *Attilâ İlhan*, Türk kahramanlığının yüceliğini vurguladığı şiirde, kurtuluş temini, “*kurttan türeme*” ve “*Ergenekon’dan çıkış*” mitosunu üzerinden dönüştürür.

“açık bir fayton çıkardı sarmaşıklı yalıdan

eylül akşamında masmavi biçilmiş ayışığından

ipek çarşafı bir tâze dağılır dokunursan

kurtuluş’tan sonraki telâşlı günlerde izmir’de” (s. 93)

“tuzlu gün öğle sonu çarpılan pancurla imbat

tutsak bir saltanata ah eden guguklu saat

şarabında suyunda apansız bir başka tat

kurtuluş’tan sonraki telâşlı günlerde izmir’de” (s. 93)

Kitabın son şiiri olan *Çalar Saat*’te *Attilâ İlhan*, kahramanlık arketipi bağlamında irdelediği *Miralay Topal Rıza* üzerinden *Kuva-yı Milliye* direnişini anlatmaya çalışır. *Kurtuluş Savaşı*’nda sergilenen kahramanlık destanı, “*gazi*” metaforu üzerinden bütün Türk tarihini kapsayarak kahramanlık mitosunun kullanımı arketipselleştirilir. *Attilâ İlhan* Türk mitolojisinde “*çıkış*” söyleminin kodladığı “*halası*”, *Campbellci* kahramanlık mitosuyla *Türk* kahramanlarına yönelik bir serenata dönüştürür.

“aynalı bir çalar saat eski ankara’dan

çalar saat başlarını miralay “topal rıza”nın

bir yerde bakarsın son derece akşam
çatır çatır dağılır kargalar
rakı donar kadehte
gelmiyor nedense mûnise'nin mektupları
yüzbaşı muhsin'dir ağlar
tel tel bıyıklarında o beste
-... bülbül-ü şeydâya döndüm” (s. 94)

“ittihatçılar da vardı hilâl bıyıklıydılar
sustasına basılmış birer çakıydılar
mor kumrular patlıyordu câmilerden
mavzerlerin gözü dönmüştü
kara kalpaklıydılar
bir tambur kanat çırpmasın itrî'den
eksiksiz bütün ölmüşlerimiz ayaktaydılar
kılıçlar çekilmişti bâkî'nin gazellerinden
budin'de yaşlı sipâhiler
ezan okumaktaydılar
ertuğrul gazi mi tutmuştu
kemal paşa'nın ellerinden
oğuzlar mıydı yoksa bismillah
yeniden başlamaktaydılar” (s. 97)

“izmir körfezi ’nde yaz
 ışıktan gülüşmeler donanmış gemilerde
 yıldız fırladıklarıdır fır döner enginlerde
 kıvılcımlar tutuşur onuncu yıl marşı ’ndan
 titreşir kıyılardan samanyolları gibi
 zengin fener alayları gelir geçer de
 dumanlı bir ampul içindedir sanki
 eski sâhil gazinosu iskele ’deki
 ayışığından sırlıklam incesaz
 kıvamını bulmuş sultanî- yegâh ’ın
 yine yummuş gözlerini kemânî zeki
 müberrâ hanım ’ın
 iki deli kuş
 elinde ziller” (s. 98)

“yoktur çalar saatın korkusu
 ne zamandan o soyut ve saydam yılandan
 ne düşmandan dostluğun arkasındaki
 bir yürek edinmiştir eski ankara ’dan
 mustafa kemal adındaki
 41. bataryanın dalgın uğultusu
 alıp götürse de miralay rıza ’yı bu dünyadan artık
 ayrılık çalar gibi uzun uzun ve yalnız

silâh başı çalar gibi kısa ve kalabalık

o çalar sabah akşam

yine istiklâl-i tam

yine istiklâl-i tam” (s. 99)

3.7. Tutuklunun Günlüğü

Attilâ İlhan'ın yayımlanan yedinci şiir kitabı olan *Tutuklunun Günlüğü*³⁴³, muhtevası bakımından ana hatlarıyla iki bölüme ayrılabilir. Şair kitabın ilk bölümünde bireysel diyalektik yöntemine uygun olarak kapitalist-emperyalist düzenin birey üzerindeki etkilerini sorunsallaştırır. İkinci bölümde ise şairin nazarına, 12 Eylül 1980 askeri darbesinin trajik etkileri yerleşir.

Bireysel diyalektik ve toplumsal diyalektik yöntemlerine uygun olarak seçilen muhtevanın aktarım aşamasında şair, gazeteciliğin verdiği deneyimle ilk defa teleks haberlerinin yapısından faydalanır. *Teleks* bölümü başta olmak üzere kitabın genelinde dikkat çeken polisiye aksiyomu şair şu şekilde açıklar:

*“Bir yere kadar doğru. Şiirin çatısı gerçekten ajans telgrafları biçimi temel alınarak çatılmıştır. Ashında iletişim olanaklarından yararlanarak basın, radyo, televizyon yoluyla dünyanın dört bucağında geçen olayların toplumcu eleştirmesini yapmaya gayret ettim. Okur bu bölümü okurken bir yandan gazete okuru niteliklerini kullanmak zorunda kalacaktır. Öyleki, haberleşmenin, büyük şirketler ve ekonomik tekelleri dünyasının, kişilerde somutlaşmış sapmaları ve yabancılaşmaları, bir gazete haberi niteliğiyle belirirken, bu aynı zamanda, uluslararası sömürü düzeninin yapısını ve işleyişini yansıtmaya yarayacaktır. Tabi becerebildimse.”*³⁴⁴

Kitabın ilk şiir grubu olan *Cuma* toplam sekiz manzumeden müteşekkildir. *Attilâ İlhan* bu şiir grubundaki şiirleri, *Prometheus-Zeus* diyalektiği bağlamında dönüştürür. Kapitalist-emperyalist dünyanın sarf ettiği zorbalıklar, iktidar mekanizması bağlamında kodlanmış *Zeus* mitine aktarılırken yeni dünya düzeni mitosunun temellendirdiği kapitalist-emperyalist düzen karşısında direnen insanlar da *Prometheus* miti anlam tabanıyla dönüştürülür. *Teleks* haberlerinin yapısının kullanıldığı şiir grubundaki

³⁴³ Attilâ İlhan, *Tutuklunun Günlüğü*, İstanbul 2013, 184 s. (İncelemede bu baskı esas alınmıştır.)

³⁴⁴ A. İlhan, *a. g. e.*, s. 164- 165.

muhtevalar bu bağlamda; kapitalizmin adaletsizliği, emperyalizmin faşist tahakkümü, *Amerika Birleşik Devleti'nin Vietnam'daki* masum halka yönelik katliamı, mazlum milletlerin kurtuluş hareketleri (şiiirde *Yeni Delhi* olarak bütüncül bir imgeyle sembolize edilir), Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin sosyalizmden saparak merkeziyetçi bürokratik diktaya dönüşmesi gibi bir hayli çeşitlilik arz eder.

*“saygon 7 (ap) sabah saat üç güney doğu asya saatiyle
akşam yerine şehrin sokaklarını viet-kong basıyor
dün gece yüzbaşı jenson'ı odasında öldürdüler
londra'da times daha basılmamış haber son baskıya girer” (s. 14)*

*“çekip dört yanına birdenbire sımsıkı buğulu camları
gözlerin nasıl da yorgun karanlıkta okumaktan hasta
sevdiğin kızdan ayrılmışsın beklediğin haber gelmiyor
düşünmek geceyarılarına kadar değeri üstünde eylemin
nasıl yüzeyde kalır ne yaparsan derinliklere iner” (s. 15)*

*“moskova 7 (tass) kremlin'de yaz modelleri gösteriliyor
etekler bu yaz diz kapağından beş parmak yukarda olacak
otuz yıldır her gece bir başkasını kurşuna dizer
tabanca sıkarak ensesine eski bolşeviklerin
salı zinovyef çarşamba radek perşembe buharin
otuz yıldır her gece aynı mahkemede hüküm giyer
bir adam cellat uykularına zincirli/kimbilir kim
demirden bir kürsüde gülümser eski hükümlüler*

*bir iplik tutar gibi arasında ön dişlerinin
 salı zinovyef çarşamba radek perşembe bukharin
 bir de gözlük vardır sürgünde bir gözlük meksika 'da
 troçkiy mi ne sonradan çekiçle kırılacak” (s. 16)*

*“bir güvercin ağıdır atılır kubbelerden salkım saçak
 ah ne kadar eskimiş müslümanları kur'an-ı kerim'in
 dolu yankılanmalarla uzanır batıdan doğuya minareler
 istanbul'da işçi partisi bir kere daha basılır” (s. 17)*

*“detroit 7 (afp) bir zenci kafasıyla girdi boy
 aynalarına
 alnında kesik bir damar kıpkızıl özgürlük akıyor
 taksiler patlamış bütün beniziyle yaz karanlığına
 kırk ikinci cadde'de alevlerin hoyrat havlaması” (s. 18)*

*“parfüm terleyerek gizli kadınlar koyultsun yalnızlığını
 bir su içilsin bir silah atılsın saat üç buçuk
 ne sierra maestra'dan sırf sakal bir tanıdığın var
 ne mitralyöz başından gualarajara'da savaşıyorsun
 hâlâ kulaklarında çınlar gamalı haçlar bir şamar
 metro boşluklarında kirpikleri yaldızlı bir çocuk
 afişler yalıyor dudaklarını ekmek ve şarap afişleri*

*unutmuş bin dokuz yüz kırk beşte okul kitaplarını
 şimşek mi ellemiş yıldırım mı tutmuş pırıl pırıl dişleri
 köşe başlarına ispanyolca bir elektrik tükürüyor” (s. 19)*

*“yeni delhi 7 (upi) ne yana dönsen açlık kapıları acı siyah
 madras'ta muz ağaçları yılan ıslıklarıyla büyüyor
 yukarda bir ay petrol yeşili bir sonrasızlık bulmuş
 uzayın ıssız türküsünü ölümsüzlüklere götürüyor” (s. 20)*

Pazartesi adıyla kaleme alınan ve toplam iki şiirden oluşan manzumelerde *Attilâ İlhan*, yeni dünya düzeni mitosunun beslediği emperyalizm ve kapitalizmin birey ve toplum üzerindeki dejenere etkilerini söylemselleştirir. “Teleks içerisinde monopol kapitalizmin, yani emperyalizmin hem toplumsal hem de bireysel düzeydeki sapma ve çarpılmalarını yansıtmaya uğraşan bu şiirlerde”³⁴⁵ imgeleştirilen kadın kahraman *Van Decker*, çok uluslu bir petrol şirketinin sahibi olmasına rağmen yozlaşmış söylemin etkisi nedeniyle cinsel kimlik karmaşası yaşamaktadır. Şiirde geçişgen imgelemele kodlanan *Van Decker'in* yaşadığı bunalıma (bireysel diyalektik), *Rotterdam* ve *New York* limanlarında uygulanan ticari-kültürel kapitalizmin de etki etmesiyle şiir, kolektif bir yapıya bürünür. (bireysel diyalektik-toplumsal diyalektik sentezi)

*“bağlama limanı new-york adı lieutenant caroll
 soğuk bir tanker kırk beş bin tonlatoluk
 american export lines şirketi'nin yükü ham petrol
 yol kesti kılavuz bekliyor saat üç buçuk
 meteo'yu geceyarısı aldılar aralıklı kar ve sis
 deniz kaba dalgalı olacak rüzgâr yıldız poyraz
 kesik ıslıklarla rotterdam'a uzanıyor telsiz*

³⁴⁵ A. İlhan, *a. g. e.*, s. 127.

hafif sancak'a yatmış gemi su yapmış biraz" (s. 23)

*"petrolü bataafsche petroleum maatschappij getiriyor
pernis ve botlek pet-kim fabrikalarında işlenecek
getirildiği ülkelere yeniden satılabilmek için" (s. 23)*

*"rotterdam 16 (upi) hollanda polisi sabaha kadar
cinayet suçundan elene van decker'i atamıştır
sekreterş anna kloos'u öldürdüğü sanılıyor" (s. 25)*

*"bir adı petrol kraliçesi bayan van decker (49)
bataafsche petroleum maatschappij'in önemli ortağı
çok yanlış çatılmış bir kadın/kadın bile değil
at yarışlarında oynar çok erkekten korkusuz
ne zaman aynaya baksa sakalsızlığına üzülür
en buğulu tutkuların en öfkeli tutsağı
kumrallığında vermeer'den kınalı yansımalar
yönetim kurulu'nda ceketli ve kravatlı görünür
kirpikleri kısa gözleri yaldızlı yeşil
sesi derin ve boğuk bir mağaradan yankılar" (s. 26)*

Flaş 1 adlı dört şiirden oluşan şiir grubu, yukarıda ifade ettiğimiz paralelde kurgulanmış bir portre ihtiva eder. Şair, yeni dünya düzeni mitosunun birey ve toplum üzerindeki etkilerini anlattığı şiirlerde kurguladığı *Elena Van Decker*, *General O' Connor* gibi yozlaşmış şahsiyetler üzerinden yeni dünya düzeni mitosunu sistemleştirir.

Şiirde kurgulanan şahısların ortak özelliklerine baktığımızda hepsinin; alkol, fuhuş gibi kapitalist söylemin ürettiği unsurların bataklığına düştüğü gözlemlenecektir. *Attilâ İlhan*, kapitalist söylemin ürettiği mefhumları kahramanların bireysel çelişkileriyle sentezlediği şiirlerde, *Amerikan* kapitalizminin önemli kâr marjı olan borsa ve tekstil endüstrisinde yaşanan krizleri imgeleştirerek ekonomik kapitalizmin etkilerine de gönderme yapar.

*“elena van decker’in serveti üç milyar hesaplanmıştır
standart oil of new jersey’le de ilişkileri var
ya ortak iş yapıyorlar ya bazı hisseleri eline geçmiş
wall street journal’ı tutkuyla izlemesi bu yüzden” (s. 31)*

*“new-york kıymetler borsası’nda kapanış fiyatları
socony mobil oil 110 virgül 05
national cash register 90 virgül 18
singer sewing machines 18 virgül 75
international harvester 210 virgül 08
minnesota mining and manufacturing 721 virgül 92” (s. 32)*

*“emekli general o’connor’ın gençliğinden hazırladıkları
yağmurlu irlandalılar buster keaton bazı şiir kitapları
longfellow’dan içinde duran sekiz on mısra
eteğine takıldığı o ilk kadın on beşinci cadde’deki
vilma banky’ye mi benzerdi diye düşünür hâlâ arasına
öyle tehlikeli gözler öyle duru bir güzellik lekesiz*

*mulberry sokağı'nda sarımsak kokan İtalyan lokantaları
sicilya esmeri garson kızlar ki pizza bir ravioli iki
gitar çalan da bulunur üstüne çok düşerseniz” (s. 33)*

*“new-york 16 (upi) amerikan dokuma endüstrisinde
kriz
kartel yetkilileri waldorf astoria'da toplanıyorlar
japon dumping'ine beyaz saraydan tedbir istenecek
stoklar birikmiş/iç pazarda bile mal satılamıyor” (s. 34)*

*“massachussets textile company (kuruluşu 1848)
tam kapasite üretimi kumaş bir ebemkuşağı demek
her yıl sentetik iptekten yeni bir samanyolu
cam ipliğiyle yağmuru neredeyse o işleyecek
ne var ki şu durgunluğu üzerinden atamıyor
general o'connor emekli olalı şirketin sorumlusu
kulakları işitmez okinava'da yaralandığından
cebinde kanatsız bir kuş satış bilançosu
acı kesinlemelerle genel ekonomi raporu'ndan” (s. 34)*

*“/... 65'den sonra tut tutabilirsen fiyatları
bazı sanayi sektörlerinde gerilim baş gösteriyor
gemi azıya almış gider enflasyonun atları*

ödemeler dengesi sürekli açık veriyor/” (s. 34)

Tele-Foto 3 şiirinde *Attilâ İlhan*, yeni dünya düzeni mitosunun beslediği fuhuş sektörünün eleştirisini yapar. Materyalist söylemin ve kapitalist pazarın pohpohladığı fuhuş sektörü şiirde, mitik aşk epistemesine zıt bir konumda kullanılarak diyalektik bir perspektif yakalanır.

“kırmızı bir ışık sızar jelatini bol gözlerinden

yangın kızılığına boğarak baktığı her yeri

farkı yoktur cam parıltılı siyah bir sürahidem

pricilla joe/harlem fahişelerinin en beteri

aygır dişleri yassı ve küt/köpek dişleri sivri

öpmeyi ısırarak sanır oldum olası sahiden” (s. 35)

“general ne zaman new-york’a gelecek olsa

birkaç gecesi mutlaka miss pricilla’nın

teypte dionne warwick bardakta viski ve soda

fosforlu çakıntısı batıcı tırnaklarının

yarı farkına varmak şiddetle okşandığının

sonra öldürülmeye yakın lezzetli bir uykuda” (s. 35)

Flaş 2 adlı şiir, kapitalist sektörün önemli unsurlarından birisi olan para-dolar-mefhumu üzerinden temellendirilir. *Attilâ İlhan*, Amerikan borsasındaki dalgalanmaları teleks haberlerinin yapısıyla temellendirdiği şiirde, kapitalist ekonominin işleyişini bütün çıplaklığıyla gözler önüne serer. Yeni dünya düzeni mitosunun ortaya koyduğu kapitalist ekonomi söyleminin eleştirisini subliminal bir biçimde aktaran şiir, bundan önceki şiirlerde karşımıza çıkan kahraman *O’Connor* üzerinden temellendirilir.

“beyaz saray açıkladı/dolar dalgalanmaya bırakılıyor

washington 16 (upi) beyaz saray basın sözcüsü

dolar'ın altınla değışirliğinin kaldırıldığı

doğruladı/koruyucu tedbirlere gidilecek yavaş yavaş

dış endüstri ürünlerinden %10 vergi alınıyor

borsalarda panik/dolar üzerinde işlemler durdu" (s. 36)

"6 numaralı kriz haberine ek/o'connor ölü bulundu

doktorlar kuşkusuz kalp yetersizliği diyecek" (s. 37)

Tele-Foto 4 adlı şiirde şair, yeni dünya düzeni mitosunun kodladığı emperyalist-kapitalist söylemi; ırk ayrımı, soğuk savaş, faşizm gibi epistemelerle karakterize ederek 20. yy dünyasının emperyalist-kapitalist söylem karşısında yaşadığı trajediyi konu edinir. *Viyana, Londra, Madrid, Hamburg, Berlin gibi Avrupa'nın* önemli şehirleri merkeziyle aktarılmak istenen trajik atmosfer, *İstanbul* şehrine yönelik bir kurguya da kanalize olarak *Türkiye'ye* yönelik bir sorgulamaya dönüşür. *Attilâ İlhan, İstanbul'a* yönelik çizdiği karamsar tabloyla 12 Mart sonrası ülkede yaşanan korku dolu günleri imgeleştirir. Aydınların hedefte olduğu sindirme politikaları, *Sansaryan Hanı* sembolüyle şiirde Türk siyasi hayatının eleştirel bir imajına dönüşür.

"emperyal sokak lambaları eski viyana'nın

mavi nilüferlerdir yüzer içinde akşamın

belki sovyet ajanı sarımtırak bir kadın

hürriyet seçer yangın çatırtılarıyla"(s. 38)

ingiliz pullarında bisikletli kızlar

londra'nın buz yeşiline yazılırlar

zenciler zenci diye sokakta kalırlar

ellerinden tutan bir beyaz olmaz”(s. 38)

*“madrit bir röntgen filmi karanlığıdır
sosyalist iskeletlerin elleri hâlâ bağlıdır
yaşlı falanjistleri artık dışarda bırakır
endüstri krallarını takdis eder rahipler” (s. 38)*

*“yaldızlı çoraplarda muz gibi uzun bacakları
iki yaprak kar bırakır öptüğü yerde dudakları
gemilerde yatar hamburg'ta liman kaltakları
çalkantısından oteller göçer trafik durur” (s. 39)*

*“kıllı bir yağmurla asılmış gibidir gökyüzüne
benzer uzaktan tozlu bir bulut ölüsüne
eğmiş başını istanbul kelepçelerinin üstüne
sansaryan han'ında parmak izi veriyor” (s. 39)*

Kitabın Bulut Günleridir adlı bölümü, 12 Mart döneminde yaşanan sıkıntıların imgelendiği manzumeleri içerir. Bölümün ilk şiiri olan *Eskiden* de bu bağlamda şairin 12 Mart'ta toplumcu sanatçılara yönelik uygulanan baskı hareketlerinden kurtulmak için mitik zamanların büyülü dünyasına kaçma isteğini yansıtır. Tarihsel zamanının 12 Mart dönemi üzerinden sembolleştirildiği şiir, *Bachelard ve Jung* psikanalizminde önemli bir yer işgal eden ilksellik epistemesi üzerinden çocukluk günlerine kanalize olarak mitik bir zamanı da ihtiva eder. Diyalektik bir bakış açısıyla kurgulanan şiir, “*anın*” sıkıntılılarından kaçmak isteyen kahramanın, *Altın Çağ* mitosuyla dönüştürülen çocukluk günlerine olan özlemini yansıtır.

*“eskiden çamlar vardı/şimdi ne oldular
gece gündüz gökyüzünü değiştiren
uğultularıyla gönlümüzü zenginleştiren
dalgın ağaçlardı gururlu ve kibar” (s. 43)*

*“eskiden puhu kuşları gizemli bahçelerde
vahim yanılmaların ürpertici çığlıkları
birden yoğunlaştırırdı yalnızlıkları
ay boğulurken/bulutlardan bir perde” (s. 43)*

*“eskiden hanımelleri yağmurlu balkonların
uykulara bıraktığı rüyalarla beraber
uzak çağrışımlarla o çocuk şarkı söyler
pancurların ardında/sesi hafifçe kırılgan” (s. 44)*

*“eskiden sofralarda yazın öğle sonları
sisli liman resimleri olarak görünürdü
çocuktum/ıslıklarım ne kadar hürdü
içimde özlemlerin boğuk gramafonları” (s. 44)*

Kızların Gözleri adlı şiirde *Attilâ İlhan*, 12 Mart döneminin konjonktürel sıkıntılarını, *Bachelard* fenomenolojisinde yer alan derinlik imgelemiyle aşmak ister. Kızlara yönelik kurgulanan göz metaforuyla yakalanan derinlik imgelemi, *Apolloncu* ışıksallıkla mitleştirilerek tanrısal bir derinlik sağlanır. *Gaston Bachelard*'ın göz imgelemine yönelik düşüncelerini aktararak savımızı temellendirmek gerekirse:

“Zaten göz tek başına da parlak bir güzellik değil midir? Güzelliği ve estetik biçimi bütün düzenin dayanağı olarak gören felsefi yaklaşımın izlerini taşımaz mı? Güzeli görmek için güzel olmak gerekir. Gözün irisinin güzel renkli olması gerekir ki, güzel renkler gözbebeğinden içeri girsin. Mavi bir göz olmadan masmavi gökyüzü nasıl görünür gerçek anlamda? Kara bir göz olmadan nasıl bakılır geceye? Kısacası her güzellik göz gibi benek benektir. Görünenin ve görüşün birliğini, her şeyin dayanağını güzellikte arayan felsefi yaklaşım doğrultusunda sayısız ozan hissetmiş ve tanımlamadan yaşamıştır. Bu birlik imgelemin temel yapılarından biridir.”³⁴⁶

Bachelard'dan alıntıladığımız yukarıdaki pasaj, göz imajına yönelik ortaya konan fenomenolojik bakış açısını bütün sarıhlığıyla gözler önüne serer. Filozofun çözümleme yönteminde zaman zaman mitle de karışan düşlem formu, *Attilâ İlhan* tarafından “kızlara” yönelik kodlanan göz imajıyla mitik bir diyagrama aktarılır. Bir başka ifadeyle söylemek gerekirse şair, *Bachelard* fenomenolojisinden aldığı tanrısal düşlem formunu; ateş, yıldırım, ışık, gibi mitik perspektifte yorumlanabilecek imajlarla karakterize ederek animayı tanrısal bir bağlama kanalize eder.

“bir karıştıran var kızların gözlerini

yıldız alacasından leylak moruna

bazılarına sırmalı bir ateş üfleniyor

içisıra kor yongası kıvılcımlar

bir karıştıran var kızların gözlerini

dumanlı bir eylül akşamı loşluğuna

bzısında şimşek çakıntıları işleniyor

uzaklarına düşen sessiz yıldırımlar” (s. 45)

“bazıları okyanus diplerinin sonsuzluğudur

köpekbalıkları geçer hışımla karanlığından

³⁴⁶ G. Bachelard, *a. g. e.*, s. 39.

*fosforlu yansımalar bırakıp arkasında
bazıları koyu bir yalnızlıkla doludur
eğilip kim bulacak olsa boğulur
saplanacak bir karın boşluğu aranan
çıplak süngüler parıldar bazısında” (s. 45)*

*“bazıları sarhoş bir erkekten çalınmıştır
salyangoz gibi kirletir dolaştığı yeri
bazılarına bakamazsın gözlerini alır
balık pullarının ışıltısından
belli belirsiz titreşimlerle
kibrit mavileri yansır sedef pembeleri” (s. 46)*

*“göz deyince ben en büyük şeyler anlarım
yanardağlar açık denizlerde deprem dalgalanması
yarı gece camlarında mermilerin imzası
darağaçlarına irkilmeden bakabilmek
ellerin kelepçeli götürülürken”(s. 47)*

Deniz Kasidesi adlı şiir, 12 Mart muhtırası sonrası vuku bulan bunalımlı atmosferi imgeleştiren bir manzume konumundadır. *Attilâ İlhan*, divan edebiyatının kaside formunu arka planda kodladığı şiirde, deniz metaforu üzerinden zamanı mitik diyagrama aktararak geçmişten güümüze uygulanmaya çalışılan “*baskı*” hareketlerini anlatır. *Tartaros* mitinin anlam kabuğuyla sarmalanan trajik epistemeler, (*bunalım-korku-acı-dehşet*) şiirde çeşitli imgelerle dönüştürülür.

“açıklarda göz gözü görmez fırtınadan anlar gelir
 körfeze kocaman ve soğuk pelikanlar gelir
 buzlu bir hüznle yüklü yorgun ve üzüntülü” (s. 48)

“döner sis anaforları bir imdat çınlar gelir
 ıslıkların kemendiyle çekilip boğulanlar gelir
 boyunları kırılmış son derece ölü” (s. 49)

“canlanır liman meyhanelerinde anlatılanlar gelir
 inanılmaz ejderhalar kanatlı yılanlar gelir
 ihanet gibi kılçıklı kabahat gibi tüylü” (s. 49)

“bir çatışma parıldar ki batı’da kanlar gelir
 mor uğultulardan oyulmuş erguvanlar gelir
 vahşi yapraklarında tuz böceklerinin tülü” (s. 50)

“çözülür şimşeklerin demeti tel tel yananlar gelir
 tepeden tırnağa elektrik yeşil papağanlar gelir
 billurdan gagalarından çarpaz bir rüzgâr gülü” (s. 50)

“günler dağılır altüst olmuş zamanlar gelir
 başka başka takvimlerden başka insanlar gelir
 ölümlerini tekrar tekrar yaşamaya gönüllü” (s. 50)

Alıntıladığımız mısralarda geçen /körfeze kocaman ve soğuk pelikanlar gelir/döner sis anaforları bir imdat çınlar gelir/ıslıkların kemendiyle çekilip boğulanlar gelir/boyunları kırılmış son derece ölü/ölümelerini tekrar tekrar yaşamaya gönüllü/ söylemleri, 12 Mart sonrası yaşanan trajik günleri kodlayan karamsar imgelemi bütün çıplaklığıyla gözler önüne serer. *Attilâ İlhan*, aktardığımız söylemlerde cehennem miti bağlamında dönüştürdüğü; *boğulmak*, *ölmek*, *imdat*, *soğuk pelikanlar* gibi imajlar üzerinden şiirin nihai epistemesi olan trajik katmana ulaşır.

İmgelem Kuşları şiirinde *Attilâ İlhan*, “kuş” metaforuna yönelik kodladığı özgürlükçü epistemeden hareketle, sanatçının yaratma cesaretini imgeleştirir. Mitolojik tabanda göklerin hâkimi *Zeus*’un sembol kuşu kartal ve özgürlüğün timsali güvercin üzerinden kodlanan yaratıcılık epistemesi, şiirin bütününe hâkim olan temdir.

“uykunun camlarına çarpar/kırmızı ve en korkunçları
parıldar balık pullarından gagalarının uçları” (s. 51)

“yalnızlıkları vahşi/ve kalın mihrace gözliüdürler
bir tutam kıvılcımdır miknatıslı sorguçları”(s. 51)

“dehşet yeşili öterler/ufuklar daralır yankısından
çığlık çığlık delinir zalimin kanlı avuçları” (s. 51)

“imgelem kuşlarıdır ki tutulmaz toz olur dağılırlar
özgürlükte varolmaktır/en bağışlanmaz suçları” (s. 51)

Emekçiye Gazel ve *Grev Oylaması* adlı şiirler doğrudan sosyalist mitos paraleliyle kurgulanmıştır. Şair, geleceğe yönelik tasavvur ettiği sosyalist mitosu kuracak olan proleter kesimin çektiği sıkıntıları, şiirlerde kurguladığı “emekçi” imgelemele aktarmaya çalışır.

“bir şehir çıktı açınca çalışkan yumruğunu

motorlar sevmiş öykünür nabzının uğultusunu” (s. 52)

*“asmuşlar ampul diye gözlerini yoksulluklara
çarşı çarşı satarlar bin yıllık uykusuzluğunu”(s. 52)*

*“tutsan pancarı şeker süzülür parmak uçlarından
görürsün söktüğün kömürün gökte duman savrulduğunu”(s. 52)*

*“yıldız alacasında çoktular çok basıyorlardı yere
saklı gülüşmeleriyle utangaç birer çocuktular
omuzları dalga dalgaydı sığmıyordu hiçbir yere
ağır çekiyorlardı yumruklarıyla korkunçtular” (s. 53)*

*“bin başlı on bin ayaklı sanki bir devdiler
grev oylamasında bir ağızdan grev dediler” (s. 53)*

Bulut Günleridir adlı şiirde *Attilâ İlhan*, 12 Mart sonrası yaşanan korku dolu dönemi anlatmaya çalışır. Karamsar bir imgeleme kurgulanan şiirde, *Bachelard* fenomenolojisinin önemli metaforlarından olan “*durgun su*”,³⁴⁷ “*kuğu*” gibi imgelerle birlikte kullanılan “*baykuş*” ve “*koru-orman*”³⁴⁸ - unsurları *Tartarosçu* mitostan kök alan trajik atmosferi güçlendirmek için işlevsel paralelde kullanılır.

*“bulut günleridir/akar uykular dumanlı sular gibi
kuytu göllerde salınır rüyalar kuğular gibi” (s. 54)*

³⁴⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz., G. Bachelard, *a. g. e.*, s. 56-57-58.

³⁴⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz., P. Ergun, *a. g. m.*, s. 113-114-115.

*“kırık aynalarda balkısa da gün kızılığ/kanıma
bastırır tamtamlarıyla karanlık yamyam korkular gibi” (s. 54)*

*“vampirler okşar yalnızlığını ipek baykuşlar büyür
uğuldar damarlarının ağacı ıssız korular gibi” (s. 54)*

*“karanlığın ufunetinden öyle bozulmuştur ki yıldızlar
iliklerine geçer titreşimleri fosforlu ağular gibi” (s. 54)*

İçlenme adlı şiir, 12 Mart karanlığını anlatan şiirlerin yeni bir boyutunu ihtiva eder. Şair bu şiirde, 12 Mart faşist diktasının, sosyalizm için mücadele eden gençler üzerinde uyguladığı baskı hareketlerine eleştirel bir perspektifle karşı koyar. Gençlerin baskı koşullarına dayanamayarak intihar etmelerinin yanlışlığına vurgu yapan şiir, baskıcı iktidarlara karşı geliştirilen direniş temini vurgular. Sosyalist “*praxisin*” özüne uygun olarak vurgulanan “*eylemsellik*” metaforunun arkasındaki episteme, *Prometheusçu direniş-özgürlük mitosu bağlamında* dönüştürülmüştür. Şair şiirin tamamında kurguladığı *Freyacı* sonbahar mitosunu, ölüme yönelik kurguladığı başkaldırı imgelmiyle antitezleştirir ve ölümü aşan tanrısal bir boyuta yelken açar.

*“gemilerle uyandım/ dışarda şafağın borazanları
dağlar patlamış sulara pelte pelte birikir kanları” (s. 55)*

*“bıçaklı çığlıklar gelir kumaşı yağlı gecelerden
başka bir ömürde yaşanmışlardır/mayası kederden” (s. 55)*

*“bir kubbe boşluğunda yankılanır ayak seslerim
soluk soluğa kaçan benim/belki kovalayan benim” (s. 55)*

*“gizli bir ürpermedir solgun ağaçlarıyla eylül
dağılır rüzgârıyla içimde geliştirdiğim soğuk gül” (s. 55)*

*“ölüler bastırır çoğu genç/karartıp olanca sonbaharı
insan özlemle hatırlar gerçekleştiremediği intiharları” (s. 55)*

*“parça parça ölümlerdir ki akşamla çoğalırlar
yumuşak telaşlarıyla anlaşılmaz yarasalar” (s. 56)*

*“eylemi anlamından çözer hiçe indirger tutkusunu
ölerek ölümü yenmek/umutların en umutsuzu” (s. 56)*

Allende Allende adlı şiirde *Attilâ İlhan*, 1970-1973 yıllarında Şili’de başkanlık yapmış olan Marksist lider *Salvador Allende*’yi, *Campbell*ci kahramanlık mitosu bağlamında imgeleştirir. *Salvador Allende*’ye yönelik kurgulanan şiirde Şili devrimi ve Marksist hareketler, *Prometheusçu* direniş mitosu bağlamında temellendirilirken kahraman *Allende*’nin 1973’teki bir askeri darbeye öldürülmesi, *Campbell*’in sonsuz yolculuk bağlamında kurguladığı fikri devamlılık epistemesine yaslanarak arketipsel bir özellik arz eder. Bir başka ifadeyle söylemek gerekirse *Attilâ İlhan*, Şili’de ortaya koyduğu Marksist politikalarla egemen erke karşı direnen *Allende*’nin Marksistik fikriyatını, *Jungcu* arketipselizm bağlamında kodlayarak geleceğe yönelik sosyalist bir şablon ortaya koyar.

*“ölüm birden boşalmasıdır insanın kendisinden
gizli titreşimler uçar belki boşlukta sesinden” (s. 57)*

“artık hiç olmasa da sonbahar penceresinde o

camların buğulanması her akşam nefesinden” (s. 57)

*“duyulur ardında bıraktığı hayallerin gürültüsü
sinsi bir deprem gibi camları titretmesinden” (s. 58)*

*“durduğu yerde patlaması mürekkep hokkalarının
ömrünce biriktirdiği sosyalist öfkesinden” (s. 58)*

*“ne kadar yok etse ölüm vuruşu göklerde yankılanan
kocaman bir yürek kalır şili'nin allende'sinden” (s. 58)*

Zincirleme Rubailer adıyla kaleme alınan 18 bölümlük şiir grubundaki manzumeler tematik bakımdan bir hayli çeşitlilik gösterir. *Attilâ İlhan*'ın kronolojik olarak rakamlarla gruplandığı bu şiirleri tek tek incelemek gerekirse:

Bir, iki ve üç numaralı rubailerde şair; *Ömer Hayyam*, *Nazım Hikmet*, *Nasreddin-i Tûsî* gibi tarihe mal olmuş şahsiyetleri *Campbellci* kahramanlık mitosu bağlamında kurgulamıştır. Onların ölümünü *Eliadeci* yeniden diriliş mitosu üzerinden temellendiren *Attilâ İlhan*, yeniden doğmak için ölmek gerekir epistemisi bağlamında kozmik çevrimi devinime sokar. Aynı zamanda ölüme yönelik kurgulanan yeniden doğum mitosu, *Jungcu* arketipselizm ile de iç içe geçerek kollektif bilinaçaltına yönelik bir imgelem yakalanır. Şair bu imgelemi, */bedenin ölümü ruhun bakiliği/* epistemisi bağlamında kodlayarak ölümün sonsuzluğuna yönelik tasavvur edilen mitik bir algıya ulaşır.

*“düşünceli sevda çiçekleri hangi uzak ölülerin
dudaklarıyla uzattıkları
buğulu camlar gibi serin
ölümlü insanın ölümsüzlüğü derinliğinde yatan*

hayyâm'dan nâzım hikmet'e

yazılmış bütün rubailerin" (s. 61)

"bitimek elbette zor bir şarkıyı başlamaktan

gönüllerde akşam olur mum biter sulanır kan

simsiyah yokluk bulutları çöktü mü salkım salkım

gelecek kuşaklara yansımalarıyla avunur insan" (s. 62)

"çıktım uzay kapılarından o gece evrene baktım

her yıldız başlıbaşına bir sonsuzluktu

ben ufacıktım

kımlıdadıkça nasreddin-i tûsî mezarlıklarında

sisli tülbentleriyle serviler

doydum ölüme

yeniden dünyaya acıktım" (s. 63)

Dört ve beş numaralı rubailer, İkinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu korku ve tedirginlik temleri bağlamında kurgulanmışlardır. Şair, *Tartaros* ve *Khaos* miti bağlamında temellendirdiği şiirlerde, *Apolloncu* ışksallığı söndürerek konjonktürün bütün dramını gözler önüne serer.

"gece kıvrak poyraza karşı kıvılcımlı çingeneler

ocak sönmüş

yine dönmüş eski yalnızlıklarına son güvercinler

bütün antenlerde telaş telaş alarm ışıkları

ateşlendi ateşlenecek

gizli rampalarında güdümlü füzeler” (s. 64)

“köpeklerle doldurmak

karanlıkta sallanan başıboş havlamaları

dünyalı kılmak geceyi

yerli yerine koyup çalışanları

tren çığlıklarının parıldadığını görünce şafakta

bir başka sonsuzluk diye düşünüp

insanlık katarı” (s. 65)

6 numaralı rubaide *Attilâ İlhan*, ölüm-yaşam diyalektiğini mitik bir perspektife oturtur. Ağaç ve toprak miti üzerinden kozmik varoluşa atıf yapan şair, *Eliadeci* kozmik çevrim bağlamında kurgulanmıştır. Şair, ana tanrıça *Kybele-Demeter* kültü paralelinde imgelediği toprak metaforu üzerinden evrenin ilksel doğurganlığını vurgulamakla birlikte, köken mitosuna kanalize olan bu yapı, *Jungcu* arketipsel psikoloji bağlamında kurgulanmış tohum sallığa da bağlanır.

“iş ağaçta değil onu böyle büyüten toprakta

bilmek önemli gerçi asıl iş anlamakta

kudüs’te çanlar çalar

mekke’de ezanlar büyürse de

gerçeklerin en yalnızı

en katlanılmazı ve en kemiklisi

şu çıplak doğanla şu ölen çıplakta” (s. 66)

7 numaralı rubaide şair, dönemin sıkıntısını, kurguladığı *Tartarosçu* imgelemele aktarmaya çalışır. Eskatolojik perspektifte algılanabilecek bu durum, kıyamet mitosunun dönüşümünü imlerken ileriye yönelik kurgulanan *Pandoracı* umut

epistemelerini de içinde barındırır. *Attilâ İlhan* geleceğe yönelik kurguladığı umut metaforunu, */tohumlarla dolu uğultulu bir rüzgâr/* söylemi üzerinden *Jungcu* arketipselizme aktarır.

*“karanlık pıhtılaştır ufuklarda kirli bir kan gibi
kış günü dağlarda can çekişir yaralı insan gibi
sular solar kuşlar ölür yıldızlar yanmaz olur
bir rüzgâr eser yalnız
tohumlarla dolu uğultulu bir rüzgâr
insanları iki bin yıldır ayakta tutan
öfkeli umutlardan gibi” (s. 67)*

8 numaralı rubai, diyalektik yöntemin manifestosu konumundadır. *Attilâ İlhan*, sanat anlayışının temelini oluşturan diyalektik metodolojiyi bu şiirde, birbirine zıt istikamette kullanılan imajlarla temellendirmeye çalışır. *Eliadeci* evren akışının kodladığı kozmik çevrimselliğe de vurgu yapan diyalektik metod, aynı zamanda kozmogoni mitlerinin anlam tabanından kök alır. Şair, Türk kozmogonisinde tanrı *Ülgen*'in denizden çıkan taşın üstüne oturarak evreni yaratmaya başlamasını, */bırakılan taş düşer ilk insandan beri doğrudur/* mısraları üzerinden dönüştürerek diyalektik bir epistemeyi kendi diyalektiğiyle antitezleştirir.

*“bırakılan taş düşer ilk insandan beri doğrudur
her yumurtada bir tavuk
her tavukta ne çok tavuklar bulunur
karşıtlarla gelişen diyalektiğin akla ziyan dönemecinde
ne güneşler doğar geceyarıları
en sapa nehirler denizlere kavuşur” (s. 68)*

9 numaralı rubaide *Attilâ İlhan*, *Freycı* sonbahar mitosunu, kahramanın çöküşüyle karakterize eder. Kahramanın yaşadığı dramı anlatan şiir, ölüm mefhumuna yönelik yapılan sorgusallığı, *Tartarosçu* imajlarla cehennem mitosuna kanalize eder.

“şalteri indirirler ceryan kesilir ampuller söner

yepyeni bir karanlığa başlarsın

eski bir deprem kımıldanır iç kulağında

billur bir avize düşer kırılır tuz parça olur

duyulmaz

öldüğünü anlarsın” (s. 69)

10 numaralı rubai, politik bağlamda kurgulanmış sosyalist bir mitosu imgeleştirir. *Frey’in* mevsimsel mit çözümlemesi bağlamında değerlendirildiğinde; an içindeki kötü ahvalin kış mitosu üzerinden kurgulandığı, geleceğe yönelik tasavvur edilen sosyalist ütopyanın da yeniden doğumu sembolize eden ilkbahar üzerinden temellendirdiği söylenebilir. *Nitekim şair* şiirde kodladığı */camlarda kış buğusu ardında hülyalı sokaklar/* mısrasında kullandığı */ardında hülyalı sokaklar/* söylemiyle, doğrudan ilkbaharın karakterize ettiği sosyalist diriliş epistemmesine gönderme yapar.

“camlarda kış buğusu ardında hülyalı sokaklar

don vurur bütün sarmaşıkları sakatlar

öğütür kütür kütür kötümserliğin buzlarını

fayrap etmiş içimdeki sosyalist fabrikalar” (s. 70)

11. rubaide *Attilâ İlhan*, Türk tarihine mal olmuş *Mevlana*, *Şeyh Bedreddin* gibi şahısları *Campbellcı* kahramanlık mitosuyla kurgulamıştır. An içinde hayatta olmayan kahramanları, çağlara hayat veren ilksel su metaforu üzerinden kodlayan şair, onları tarihsel zamanın içine oturtarak şiirin zamanı nı da mitik bir boyuta taşır. Şiirde kurgulanan */bedreddin’in suyundan iç/ yüzyıldan yüzyıla eksilmez hızları/* söylemleri de bu bağlamda kurgulanan kollektif bir tohum sallığı beraberinde getirir.

“ney kudüm ve nekkâre ve yaldızlı aslanağızları

insanca duygulanmanın şafakta uçuşan yıldızları

tamamla kendini mevlânâ'dan

bedreddin'in suyundan iç

yüzyıldan yüzyıla büyürler eksilmez hızları” (s. 71)

12. rubai, yeni dünya düzeni mitosunun kurguladığı kapitalist-emperyalist söylemin- egemen erk- birey -tâbi olan- ve toplum üzerindeki etkilerini anlatır. *Attilâ İlhan Zeus-Prometheus* diyalektiği bağlamında temellendirdiği şiiri, bireyin otomasyona dönüşümü üzerinden sağlam bir zemine oturtur.

“doldurur kanlı üzüm salkımları

saltanatlı çardaklardan

akşamın bütün boşluklarını

duyarsın dinlesen hayalet gemilerin yorgun soluduklarını

bir balıkçıl gerçekleşir en koyu yerinde dalgınlığının

hatırlatarak düşünmekte

insanların savunmasız olduklarını” (s. 72)

13. rubai, *Freycı* sonbahar mitosuyla temellendirilmiş bir manzumedir. *Attilâ İlhan*, karamsar bir imgelem kullanarak kaleme aldığı şiirde, ölüm-yaşam diyalektiğini bütün çıplaklığıyla gözler önüne serer.

“eski begonyalar da ağlamaktadır güneş de batar

tutmuş ellerinden yalnızlıklarını henüz doğmamış çocuklar

bir çığ düşer kuş cıvıltılarından bütün haziran

başladım sandığın şarkı biter ansızın

bitirdim sandığın başlar” (s. 73)

14. rubaide *Attilâ İlhan*, “doğa anaya” yönelik felsefi bir sorgulama yapar. Kozmolojik unsurların mitik diyagrama aktarıldığı şiirde, ana tanrıça kültüne yönelik

kurgulanan imgelem, tanrısal unsurlarla makyajlanmış bir portreyi içinde barındırır. Şair, dünya halklarının mitik perspektifte tasavvur ettiği; yıldız, rüzgâr, gece gibi mefhumlar üzerinden, doğa ananın devingenliğine gönderme yapar. Şiirde *kodlanan /sıçramanın anası birikmenin/dinle bak/* söylemleri de bu bağlamda, “*evrensel ananın*” kozmik devinimi üzerinden temellendirilmiş kümülatif bir yaratıcılığı imgeleştirir.

“ıslıklarla gelen yıldızların sesidir geceleyin dinle bak

rüzgârda yelken ipleridir sarsılıp vınıldar

irkilmişliğin dinle bak

hiç kimse duymasa da

farkında olmasa da

aklından geçirmese de

kulak versen duyarsın

tırtıl çıtırtılarıyla mayalaştığını

sıçramanın anası birikmenin

dinle bak” (s. 74)

15. rubai, *Freyacı* sonbahar çöküş mitosunun karamsar imgelemi üzerinden temellendirilmiş bir şiirdir. Şair sonbahar mitosunun kodladığı trajik atmosferi kozmolojik unsurlara aktararak mitik bir perspektif yakalar. Şiirde söylemselleşen durgun su-deniz-, bulut, solgun yaprak gibi imgeler doğrudan ölüm haletinin getirdiği tedirginlik duygusunu ifade etmek için kurgulanmıştır.

“önce deniz yaşlı bir güzelliştir bulut örtünür

sonra sokak lambaları daha solgun görünür

yaprak düşer sürahi üşür camlard ilk yağmur damlaları

günler kısalıyor diye aldatma kendini

günler değil kısalan aslında senin ömründür” (s. 75)

16. ve 17. rubailerde *Attilâ İlhan*, insanın zamanın akışına yetişememesinden dolayı yaşadığı trajideyi dillendirir. *Freyci* mevsimsel mit çözümlemesi açısından son derece değerli olan bu iki şiir, *mitolojik tabanda* mevsimlerin akışına yönelik kodlanan “doğum-büyüme-ölüm” üçgeni üzerinden temellendirilir. Kozmik akışın imgelendiği şiirlerde, ölüme yönelik tasavvur edilen dramatik bakış açısıyla manzumeler sağlam bir zemine oturtulur.

*“kum saatlerinden sızan ne serin yazların derinliği
o ürkek vanilya kokusu göçmen kuşların getirdiği
zamanın geçmesinden çok belki de bizi böyle yıkan
mevsimlerin dönme dolabıyla belli etmesi geçtiğini” (s. 76)*

*“sonbahar sarsıntılarla gelir dipten ve derinden
dağılır sis yelkenleri kederli eylül gemilerinden
yetişememek son kuşlara yetişememek ah ne kadar
hüzünlü bakıp
yalnızlığın nabzı deniz fenerlerinden” (s. 77)*

18. *rubai*, bundan önceki iki şiirde ifade ettiğimiz eskatolojik perspektifin bir başka boyutunu ihtiva eder. *Attilâ İlhan* bu şiirde, ölüme yönelik bakış açısını ontolojik bir perspektifle karakterize ederek insanın ölüme giderken deneyimlediği yaşantının münferitliği üzerinde durur. *Camus-Heidegger* çizgisinde değerlendirilebilecek ontik yalnızlık epistemesi, şiirin geneline sirayet etmiş ana temdir.

*“yalnız ve sessizce çıkabilmek için en son yolculuğuna da
bin yelkenliye git kaybol okyanusun dağdağlı ufkunda
başkasının doğrularına ne kadar sahip çıkayım desen de sen
nasıl olsa öleceksin kendi yanlışlarının doğrusunda” (s. 78)*

İncesaz adı altında altı bölümden oluşan şiir grubunda *Attilâ İlhan*, şarkı formatını merkeze koyarak Türk musiki mitosunun tanrısallığı üzerinden birtakım sorgulamalar gerçekleştirir.

Bölümün ilk şiiri olan *Ferâhfezâ*'da şair, *Freyacı* sonbahar mitosuyla imgelediği kadın kahramanın an içinde yaşadığı sıkıntılı halet-i ruhiyeyi, Türk musiki mitosunun tanrısallığıyla aşmak ister. Mitik zamanlara ait *Apolloncu* tanrısallığı içinde barındıran *Ferâhfezâ* makamı, bu bağlamda ölümü aşan bir söyleme kanalı olarak otonom kronolojiyi daireselleştirir.

“aynalarda kalsa da vazgeçilmez güzelliğin
sen de bir gün elbet ferâhfezâ'yı seveceksin
içinde yorgunluk bulutları belki biraz da kin
pişmanlıkların dumanıyla kararmış olsa da için
sen de bir gün elbet ferâhfezâ'yı seveceksin” (s. 81)

“küskün içlenmelerle geçti izmir'de kaç akşamımız
nereye kaydıysa sonbahar oraya yöneldi aklımız
gitmekle kalmak arasında oldum olası kararsız
hiç ummadığın anda aydınlanarak apansız
sen de bir gün elbet ferâhfezâ'yı seveceksin” (s. 81)

Nihâvent şiiri, *Ferâhfezâ* manzumesinde olduğu gibi Türk musikisinin mitik tabana angaje edilmesiyle kurgulanmıştır. *Attilâ İlhan* bu şiirde, kozmolojik unsurları-samanyolu, yıldız- *Nihâvent* makamının büyüdü dünyasıyla senkronize ederek acunun mitolojisini serd eder. *Freyacı* sonbahar mitiyle imgelenen kahramanın ontik trajedisini mitik zamanların büyüdü dünyasına aktaran bu yapı, *Eliadeci* perspektifte yorumlanabilecek sirküle bir zamansallığa da gönderme yapar.

“dağitarak örtülü yansımalarla usulca uykumu

nihavent mi ışıldar içimdeki yoksa samanyolu mu
noksan sevişmelerden artakalmış umutsuzluğumu
silip yenileyerek yığinsa yaşamak tutkumu
nihavent mi ışıldar içimdeki yoksa samanyolu mu” (s. 82)

“titretir telli havuzlarda haziran gecesini ziller
delimsirek bir santur çılgnlığımızı belirler
çalgılar sanki artık o çalgılar değildirler
uzaydan yıldız tozuyla yüklü bir rüzgâr mı eser
nihavent mi ışıldar içimdeki yoksa samanyolu mu” (s. 82)

Mahûr şiirinde *Attilâ İlhan*, 12 Mart dönemi sonrası yaşanan trajik günleri, Türk musikinin önemli makamlarından *Mahûr* üzerinden dönüştürerek sorunsallaştırır. *Mahûr* makamı şiirde, geçmişte yaşanan trajik günlere açılan bir anahtar olarak kurgulanmış, bu kurgunun içeriği de sosyalizm için mücadele eden gençler üzerinden *Campbellci* kahramanlık mitosuna aktarılmıştır. şair *Mahûr* makamının mitikitesinden, “an” içinde sevgili arketipi *Müjgân*’la ağlaşan kahramanın, geçmişte yaşanan kahramanlık dolu günleri hatırlayarak tanrısal bir boyuta geçmesini sağlamak için faydalanır.

“şenlik dağıldı acı bir yel kaldı bahçede yalnız
o mahûr beste çalar müjgân’la ben ağlaşırız
gitti dostlar şölen bitti ne eski heyecan ne hız
yalnız kederli yalnızlığımızda sıralı sırasız
o mahûr beste çalar müjgân’la ben ağlaşırız” (s. 83)

“bir yağmur ormanından püskürmüş genç fidanlardı

güneşten ışık yontarlardı sert adamlardı

hojrattı gülüşleri aydınlığı çalkalardı

gittiler akşam olmadan ortalık karardı

o mahûr beste çalar müjgân 'la ben ağlaşırız" (s. 83)

Muhayyer adlı şiir, insanın evrende işgal ettiği konumu ontik düzeyde sorunsallaştıran bir manzume konumundadır. *Attilâ İlhan*, insanın hayat mücadelesinde eksik kalan yönlerini *Freudien* bastırılmış *Oidipal* arzular ve *Jungcu* gölge arketipi üzerinden temellendirerek şiiri psikanalitik bir zemine bağlar.

"önemli gizli boyutlarıyla yeryüzündeki yaşantımız

ne kadar azdır yaşadığımızdan yaşadığımızı sandığımız

söylediklerimizle değil söylemediklerimizle varız

o gün ki ölümün perdesine yapayalnız yansırız

ne kadar azdır yaşadığımızdan yaşadığımızı sandığımız" (s. 84)

"bir incesazdır ki sürekli dir yaprak döken korularda

çilgınlıkları oluşturur en çapraşık duygularda

büyük çıkmaz akla gelip de sorulmayan sorularda

bazı insan içten içe düşünür hesaplar da

ne kadar azdır yaşadığımızdan yaşadığımızı sandığımız" (s. 84)

"üflediği sustuğumuz tutkuların düşlerimizi çokçadır

çocukluktan çıktığımızı sanmak aslında çocukçadır

gerçi gençlik bir uçta yaşlılık bir uçtadır

birleştikleri gerçek o müthiş sonuçtadır

ne kadar azdır yaşadığımızdan yaşadığımızı sandığımız” (s. 84)

Aktardığımız mısralarda kurgulanan /*üflediği sustuğumuz tutkuların düşlerimizi çokçadır/ne kadar azdır yaşadığımızdan yaşadığımızı sandığımız/önemli gizli boyutlarıyla yeryüzündeki yaşantımız/ söylemleri, Freud* psikanalizminde *Oidipus* miti bağlamında kodlanmış bastırılmış cinsel duygular epistemesine göndermede bulunur. Şair, evrende iktidar tahakkümü altında manipüle edilebilir bir konuma sürüklenen öznenin cinsel arzularını bastırılmış bir söylem üzerinden kurgulayarak yeni dünya düzeni mitosunun temellendirdiği materyal söyleme ciddi bir eleştiri getirir. Aynı durum *Jung* psikanalizminde insanın öteki benine yönelik bir söyleme kanalize olan “*gölge*” ve “*maske*” arketipleri bağlamında da değerlendirilebilir.

Sabâ şiirinde *Attilâ İlhan*, Türk musikisinin önemli makamlarından birisi olan *Sabâ* makamı paralelinde, sevgiliyle geçirilen mitik zamanları imgeleştirir. Tarihsel zamanın kurguladığı “*an*” içerisinde, sevgiliden ayrı geçirilen günlerin azabıyla trajik bir ruh hali içerisinde olan kahraman, musiki mitosu bağlamında kodlanmış *Sabâ* makamının büyümlü dünysasını hatırlayarak bir kaçış formunun içerisine girer. Kozmolojik unsurların mitik diyagrama bağlanmasıyla elde edilen tanrısal zamanın içerisinde bulunan; ay ışığı, yıldız, samanyolu, sütlü mavi gibi “*neonik*” unsurlarla şiir *Apolloncu* ışıksallığa da bağlanır.

“ sazlarımız gülüşürdü yıldızların yaz bahçesinde

böyle dargın değildik biz o incesaz bahçesinde

sevdalar damıtılırdı mehtabın beyaz bahçesinde

dağılırken eski çekingenlikler nâz bahçesinde

böyle dargın değildik biz o incesaz bahçesinde” (s. 85)

“oyulup ışığından kahkahaların sürahileri

sütlü mavi aydınlatırlardı halka halka sahilleri

yukarda samanyolunun göz kamaştırır çilleri

ağaçlara yansımıştı sabâ'nın gizli yeşilleri

böyle dargın değildik biz o incesaz bahçesinde” (s. 85)

“şebboyların debdebesi ağır kumrallığında akşamın

başımızı döndürürdü hem benim hem müjgân 'ın

bir çatışma olduğunu unutmasak da yaşamının

yoğun doğurganlığına inandığımızdan insanın

böyle dargın değildik biz o incesaz bahçesinde” (s. 85)

Sultan-ı Yegâh adlı manzume, Türk musiki mitosu (*Yegâh makamı*) bağlamında kodlanmış bir yapıyı ihtiva eder. *Attilâ İlhan*, ay mitosu paralelinde kurguladığı *Prometheusçu* direniş epistemesini, Türk musikisinin tanrısallığına aktararak dönüştürmüştür. Şiirin genelinde vurgulanan Türk musikisinin büyülü dünyası, şiirin son dördlüğüyle birlikte 12 Mart dönemi sonrası yaşanan trajediyi imgeleştirir.

“şamdanları donanınca eski zaman sevdalarının

başlar ay doğarken saltanatı sultan-ı yegâhın

nemli yumuşaklığı tende denizden gelen âhın

gizemli kanatları ruhta ölüm karanlığının

başlar ay doğarken saltanatı sultan-ı yegâhın” (s. 86)

“yansıyan yaşlı gülüşmelerdir karasevdalı suda

bülbüller kırılır umutsuzluktan yalnızlık korusunda

eylem dağılmış gönül تنها çalgılar kış uykusunda

ölümün tartışmazlığı nihayet anlaşılrsa da

başlar ay doğarken saltanatı sultan-ı yegâhın” (s. 86)

“bir başkasının yaşantısıdır dönüp arkamıza baksak

çünkü yaşadıklarımız başkasının yargısına tutsak

su yasak rüzgâr yasak açık kapılar yasak

belki bu karanlıkta yasakları yasaklasak

başlar ay doğarken saltanatı sultan-ı yegâhın” (s. 86)

Tutuklunun Günlüğü adlı bölüm, şairin sosyal gerçekçi şiir anlayışından beslenerek kaleme aldığı şiirlerden oluşur. 40’lı yıllarda toplumcu sanatçılar üzerindeki baskıların imgeleildiği bu bölümde oldukça yalınkat bir dil kullanan *Attilâ İlhan*, konjonktürün trajedisini bütün sarıhlığıyla gözler önüne serer. Şair, bu bölümdeki şiirlerin kaleme alınış amacını şu sözlerle açıklar:

“Tutuklunun Günlüğü bölümü, 40 yılları içerisinde toplumcu kuşağın çektiklerinden bazı şeyler anlatmaya çalışıyor. Kitabın bütünü içinde, birbirini izleyen 12 mart karanlığı ile 40 karanlığı, bence, şu saptamayı yapmak olanağını verdiği için ilginç: 12 mart karanlığı ile ilgili şiirler tıpkı 40 yıllarındaki baskıya karşı yazdıklarımız gibi kapalı, dolaylı, simgesel şeyler oluyor; buna karşılık, 12 mart sonrasında, 40 karanlığını daha açık, daha adli adınca anlatabiliyoruz.”³⁴⁹

Bölümün ilk şiiri olan *40 Karanlığı*’nda *Attilâ İlhan*, 40’lı yıllarda sosyalist sanatçılar üzerinde uygulanan baskıyı imgeleştirir. *Campbellci* kahramanlık mitosu paralelinde Marksist şairler *Hasan İzzettin Dinamo* ve *Nazım Hikmet* üzerinden kurgulanan bu yapı, *Zeus-Prometheus* diyalektiği bağlamında temellendirilmiş sosyalist kahramanlarla yeni dünya düzeni mitosunun önderleri arasında gerçekleşen diyalektik bir savaşa dönüşür. Şair, sosyalist sanatçılara yönelik uygulanan baskıları imgeleştirirken *Tartaros* mitosunun karamsar imgeleminden işlevsel olarak faydalanır.

“ne haydut bir akşamdı

nâzım hapiste dinamo sürgün

bir o şiir kalmıştı hani/gazâlî’den rubailerle

yalnızlıklar kesince önümüzü

³⁴⁹ A. İlhan, *a. g. e.*, s. 146.

kara zından ağızları gibi

büsbütün” (s. 89)

“ne haydut bir akşamdı

haydutlardan da beter

yıldızlar bozmuştu gökyüzünü

yemyeşil gürültülerle

uzakta bir köpek dağılıyordu

toprakta sürgünlerin ürkekliği

bardakta sosyalist karanfiller” (s. 89)

“ne haydut bir akşamdı

ne kadar da karanlık

kilitlenmişti ellerimiz görünmez kelepçelerle

meyhaneler gözaltında

rakılar zehirli

kadehler kırılmıştı artık” (s. 90)

Tutukluyu Uyumamak adıyla dört bölümden oluşan şiir grubunda şair, 40’lı yıllarda sosyalist kesime uygulanan işkenceleri anlatır. Günlük tarzında kaleme alınan şiirler; *İlk Gece, İkinci Gün, Üçüncü Gece, Ve Sonrası* olmak üzere Attilâ İlhan’ın kendisine yönelik uygulanan işkence hareketlerinin yansımasından ibarettir. Şair kendine yönelik krurguladığı imgelemde, *Freycı* sonbahar mitosunun çöküş epistemelerini, sosyalist sanatçıların teknilini kapsayacak bir bağlama oturtur. *Tartaros* mitosunun karanlık imgeleminin karakterize ettiği cehennem atmosferi, *Apolloncu* ışıklılıkla kurgulanmış anima arketipi üzerinden aşılmaya çalışılır. Şair, sevgili

arketipinin tanrısal kudretinden faydalanarak geleceğe yönelik kurulmak istenen sosyalist mitosa yönelik bir umut ortaya koyar.

*“ıslak bir akşamdı bulutlandım
içimde afişler çiziliyordu
tramvay durağında tutuklandım
radyo haberlerini veriyordu” (s. 91)*

*“yağmura soğuğa dayanıklıyım
ne çıkar uykusuz da kalırım
günlerden cuma mı cumartesi mi
bunlar beni söyletmezler
daha gecelerce dayanırım” (s. 91)*

*“hücremin karanlık olması iyi
yalnızlığımı görmem böylece
yırtıldı içimdeki afişler
oduğum yerde sakatlandım
içim dışım eylemim gece” (s. 91)*

*“beni kendime kilitlemişler
nasıl olsa kalabalığa çıkarım
uyumamak fazladan yaşamak değil
bunlar beni söyletmezler*

daha gecelerce dayanırım” (s. 91)

*“bulutlarla dokumalarda sonbahar üretiyor fabrikalar
uyutmasalar da beni onlar orada var uyutsalar da
her gece son sabahlarına uyanıyor bütün idamlıklar
uyutmasalar da beni elbet asılacaklar uyutsalar da” (s. 92)*

*“o kanlı akşamüstleri içimdeki son katar
bir yalnızlıktan bin yalnızlığa kalkar
ne in var ne cin tuzlu bir çöl ki yalnız
hırçın gagalarıyla boşlukta dönen akbabalar” (s. 93)*

*“o kanlı akşamüstleri içimdeki o genç kız
güneşte bir portakaldır olgunlaşır yıldız yıldız
aydınlığa boğarak en umulmadık anda hücremi
çıkartır beni tutukluluktan sessiz sedasız” (s. 93)*

*“uslu bir deprem yokladı avizenin sarkaçlarını
kuytu bir yerde unuttu rüzgâr çoğul ağaçlarını” (s. 94)*

*“kim ki boş umutlarla yilandan kurtuldum sanır
duydu kulak memesinde akrebin kıskaçlarını” (s. 94)*

*“ay vurdu şarap bardağına bülbüller sustu
mahûr bir sessizlik sardı ayrılık yamaçlarını” (s. 95)*

*“nerde krallar/nerde soyluların mavi kanlı gururu
koparmış devrimler başlarıyla birlikte taşlarını” (s. 95)*

Kitaba ismini veren Tutuklunun Günlüğü şiir grubu, toplam yedi şiirden müteşekkildir. *Attilâ İlhan* bu şiirlerde, 40’lı yıllarda çektiği işkenceleri imgeleştirir. *Freyci* sonbahar mitosu üzerinden kurgulanan işkence epistemesi, *Tartaros* mitinin anlam katmanıyla yeraltı dünyasına da kanalize olur. *Şair* cehennem miti bağlamında dönüştürülen trajik atmosferi aşmak için, *Campbellci* kahramanlık mitosuyla kurgulanan sosyalist kahramanlık arketipinden faydalanır. Sosyalizm için mücadele etmiş ve işkenceler yaşamış kahramanları arketipsel olarak kullanan şair, kahramanların geleceğe yönelik adil bir düzen için yaptıkları mücadeleyi ölüm imgelemiyle sonsuz bir yolculuğa bağlar. Sonsuz yolculuğa bağlanan kahramanlık mitosunun içerisinde kullanılan anima arketipi, ay mitosu, *Prometheusçu* direniş mitosu gibi mitik yapılarla da sonsuzluk perspektifi perçinlenir.

*“kara bir balta buldu akşam vuracak noktayı
hüreceler doldu bir ıslık en yakın maçka tramvayı
kim bırakmış yalnızlığıma bu hüzzâm şarkıyı
kimin bu karanlık kimler sürgülemişler kapıyı
insan olan bağlar her koptuğu yerden yaşamayı” (s. 96)*

*“dakilolar camları bulutlu sorgu odalarında
didiklemez mi özgürlüğünü sansaryan hanı’nda
küflenir suyun bir bakır çalığı birikir ağzında
kendini öldürmeyi belki bin kere tasarlarsın da*

bir kere aklından geçmez bitirmeden ölmek şarkıyı” (s. 96)

*“gönlümde büyüttüğüm o müthiş ünlem içindir ki
seni kapattıkları öyle rezil o kadar çirkindir ki
çıplak bir lamba mısın dört duvar içindeki
ne lambası/söndürülen bütün ilk gençliğindir ki
gözlerin zehirlense de suç sayarsın ağlamayı” (s. 97)*

*“caddebostanı ’ndan bir ay yakalarsan kirli sarı
getirir hücrene sonbahar yüklü eski çınarları
sonra neclâ salkım saçak otuz iki yılları
saçları alagarson yok inceliğinde kaşları
bir güler gülüşü siler büyük dargınlıkları” (s. 98)*

*“dalından ham koparılmış bir meyvanın uğultusu
beyninde tutuklunun
gecenin bir vaktine kaldı mı sorgusu
birden yabancılaşır ray değiştirir uykusu
burnunda anlaşılmaz bir ıslak koyun kokusu
dövülmek kanlıdır
dövülmekten de kanlı dövülmek korkusu” (s. 99)*

“denizleri uçsuz bucaksızdır karanlıksa da tutuklunun

bir ucu okyanusya 'da bir ucu alaska 'da tutuklunun” (s. 100)

“bir siyah mendildir ölüm kuşatmış gözlerini

gizler çatlayan tohumu serpilten tomurcuğu

içindeki yalçın uçurumlardan

çıplak bir dev gibi ayağa kalkan

yaşamaksa da tutuklunun” (s. 100)

“kanûnlarla gelir ilkbahar çiçekleri

heyecanlıdırlar bitmez söyleyecekleri

bir tambur aranır tutuklunun kederi

mahûr'a çıkarısın diye hüzzâm geceleri” (s. 101)

“neclâ'dır çağırır dudaklarıyla haziran akşamlarını

çoğaltır kendini tutuklu azaltmak için yalnızlığını” (s. 102)

“varna'lı hamdi bey'dir doktordur malatesta'yı okur

doldurup piposuna sürgünlüğünün mor salkımlarını” (s. 102)

“bir şehir biriktirse tutuklu içine insan yığsa

kıramaz hücre yalnızlığının sanki yok kapılarını” (s. 103)

“bulutlarla gizli bir dostluğun varmış

hiç dikkat etmemişsin
nedendir bilemezsin
onlar dolu rüzgârlarda dolaşırlarmış
sen özgürlüğünü geliştirmişsin
nedendir bilemezsin” (s. 104)

“onlar ekmeği tutsalar parmak uçlarındaki kan
dört duvar içinde misin büsbütün kimsesizsin
ağzın kahırdan tabanca ağızlarına döner
görünmez bir tetiği yoklar durur ellerin
nedendir bilemezsin” (s. 104)

“onlar ekmeği tutsalar parmak uçlarındaki kan
dört duvar içinde misin büsbütün kimsesizsin
ağzın kahırdan tabanca ağızlarına döner
görünmez bir tetiği yoklar durur ellerin
nedendir bilemezsin” (s. 104)

“burnunda mithat paşa'nın gözlükleri
namık kemal büyür sakalların suratında
fosforlu arılar gibi vızır vızır
gelir mısra sonlarını bulur
erkek kaftiyeleri nâzım hikmet'in

nedendir bilemezsin” (s. 105)

“sanki sokaklarda ittihatçı namluları

sanki geceyi sehpâlar ayakta tutuyor

bu giden gemi sinop sürgünlerini götürür

bu kapanan kapı dövülecek olanın arkasından

sen ise çoktan kurşuna dizilmişsin

nedendir bilmezsin” (s. 105)

Tutanak ismiyle dört bölümden müteşekkil olan şiirlerde *Attilâ İlhan*, *Tartaros* miti bağlamında kurguladığı işkence epistemelerini sorunsallaştırır. 40’lı yılların trajik atmosferiyle 12 Mart’ın gerilimli konjonktürünü yansıtan şiirlerde şair, *Freyci* sonbahar mitosu paraleliyle temellendirdiği kahramanların çöküşünü, “*sadistik*” imajlarla yansıtır.

“anlaşılmaz nereden geldiği korkunun

darağaçları kelepçeler yıldırımlarla uyanmak

tetik düşerken yangın zilleriyle dolan telefon” (s. 106)

“fakat asıl korkacağından korkması insanın

bunu en iyi sorguya çekilenler bilir

kendilerini cam çerçeve pencerelerden atanlar

damarlarını açanlar bulanık hücrelerde” (s. 106)

“elektrik elletirler kıvılcım yalatırlar

tuzruhu damlatırlar kulak boşluğuna

çekip alırlar kerpetenle tırnaklarını” (s. 107)

*“öğrenmek istedikleri aslında bildikleridir
geceleeri rüyalarına girip uykularını kaçırın
insanın insanı soyduğu derisini yüzdüğü” (s. 107)*

*“kayıısı olgunluğundadır dağılır ağızda tadı
ıslak yoğunluklarıyla dili damağı zorlayarak
dudakları özgürlükte ısırılmış kadınların” (s. 108)*

*“hiç olmadıkları halde karanlıkta vardılar
gizli saçları dudaklarımıza değer alnımızı süpürür
kasıklarımızda bir sancı işlek kalçalarından” (s. 108)*

*“nedir o tutukluları birbirine benzetir
içlerine kilitlemek mi kapatılmış olmak mı
aynı böcekli sakallar iğne ucu gözler
aynı saatlı bomba hepsinin göğüs kafesinde” (s. 109)*

*“kapatırlar çamurlu bir yağmurdan çıkmış gibi
kalın siyah kapısını tutuklu gecesinin
açmak için bırakıldılar mı meydan okuyarak
göğün mavi şemsiyesini pırıltılı ve kocaman” (s. 109)*

Ağırceza Kasidesi adıyla beş bölümden oluşan şiir grubunda *Attilâ İlhan*, sosyalizm mücadelesi veren kahramanların mahkemedeki sanıklık durumlarını imgeleştirir. *Freyci* sonbahar mitosuyla kahramanlara aktarılan bu durum, aynı zamanda *Tartaros* mitinin dönüştürdüğü imajların kullanımıyla trajik bir portre de arz eder.

“su sinekleri bazı karanfiller ve gökyüzü

iç kulağımızdaki suyun sinsi gürültüsü

dağıtır bizden güllerimizi 3. ağırceza 'da” (s. 110)

“leş görmüş kısrakların vahşi ürküntüsü

dumanlı bir perdedir bozar gördüğümüzü

savunulan gerçeklerden kuşkumuz olmasa da” (s. 110)

“yargılanmak yürek sınavlarının en güçlüsü

camlarda rüzgârlı denizlerin tuzlu görüntüsü

sanıklara hayal kurmak ne kadar yasaksa da” (s.110)

“toplumcularız karakollarda açtık gözümüzü

kim çalar kapımızı kim görür yüzümüzü

gizli duruşmadayız 3. ağırceza 'da” (s. 110)

“duruşma her sanıkta bir yarış başlangıcıdır

her sanık her duruşmada kendisinin yabancısıdır” (s. 112)

“ağır bir töhmet olur insancılığı tutanaklarda

eylemi sanki kaçak bir ihanet tabancasıdır” (s. 112)

*“canavar düdükleri gibi uğuldar nabızlarında kan
alnında boncuklaşan ter karabiber acısıdır” (s. 112)*

*“avukatlar siyah cübbeleriyle yanlış saat başları
mübaşirler koridorlarda birer insan avcısıdır” (s. 113)*

*“yangınlı martılar geçer dışarda akşamlar olur
uzayın çünkü döner zaman atlı karıncasıdır” (s. 113)*

*“sanık olmasın kişi ömrü bir duruşmadır uzar
gecesi gündüzünün gündüzü gecesinin yargıcısıdır” (s. 113)*

*“mahcup yaseminler son balkonların süsü
özgürlük özlemleridir genişletir gönlümüzü
savcılar ağır sürgünlerden yankılansa da” (s. 115)*

*“bir yer gelir ki artık ne savunma içgüdüğü
ne heyecandır kalır ne de yürek üzüntüsü
yalnız bir daktilo çıplak bir masada” (s. 115)*

“toplumcularız karakollarda açtık gözümüzü

verirse halklar verir tarihte hükmümüzü

gizli de yargılansak 3. ağırceza'da” (s. 115)

3.8. Böyle Bir Sevmek

*Attilâ İlhan'ın yayımlanan sekizinci şiir kitabı *Böyle Bir Sevmek*,³⁵⁰ divan edebiyatı şiir geleneğini toplumcu muhtevayla sentezleyen şiir kitaplarının geleneksel anlayışını sürdürür. *Şair, Böyle Bir Sevmek* adlı şiir kitabının yayımlanma macerasını şu sözlerle ifade eder:*

“(böyle bir sevmek'teki şiirlerin hemen hepsi ankara şiirleridir. bunu, ankara'da yazıldılar anlamına söylüyorum. gerçi aralarında, yaz tatillerinde gümüldür'de başladıklarım ya da bitirdiklerim yok değil, kanımca bu özellikleri onların ankara şiirleri olması gerçeğini değiştirmez.

'böyle bir sevmek', 'tutuklunun günlüğü' gibi divan şiiri geleneğinden geniş ölçüde yararlanmış, yeni bir içeriği o sesle söyleyerek, çağdaş bir bileşime ulaşmak istemiş, bir kitabın ardından geliyor. fakat bu yeni kitapta o bileşim deneyinin aynen sürdürüldüğünü, ya da sürdürüleceğini umanlar, umduklarını bulamamışlardır. bu kitabın şiirleri, içerikleri yönünden olduğu kadar, söylenişleri yönünden de başka başka havalardan çalıyor. önce bir iki satırla bunun nedeni üzerinden durayım diyorum.

bu şiirlerin yazıldığı dönem, 73 seçimleriyle ülkemizde demokrasi ortamının yeniden belirlediği dönemdir. böyle olunca, 'moda halinde' bir 12 mart şiirleri ve öyküleri furyasının ortasında yazıldıklarını tasarlamak kolay. gerçekten de, 12 mart faşizminin aydınlara yönelttiği baskı ve işkence, yeniden beliren demokratik özgürlük ortamında alabildiğine işleniyor, ardi ardına, işkence şiirleri sert kavga sloganları, 'ölürüz dönmeyiz' bildirileri 'toplumcu' sanatın en geçerli biçimi olarak ortaya sürülüyordu. bunun yeni ve en az eskileri kadar kötü bir conformisme doğuracağı meydandaydı. doğurdu da. bir ara öyle oldu ki, herhangi bir ozanın toplumcu şiirinden alacağın parçaları herhangi bir toplumcu ozanın şiirlerine 'fark edilmeden' ekleyebileceğin bir tekdüzeliğe yuvarlandı. bence bu toplumcu şiiri tehdit eden en büyük tehlike sayılmıyordu. tutumumu ona göre tuttum.

³⁵⁰ Attilâ İlhan, *Böyle Bir Sevmek*, İstanbul 2015, 175 s. (İncelemede bu baskı esas alınmıştır.)

nasıl mı? 'böyle bir sevmek'te olduğu gibi: bir kere direkt toplumcu-başka bir deyişle siyasal-şiiirlerde yaygın olan epique ağzı bilerek isteyerek bi kenara bıraktım, işin bağırğan ve kavgacı yanını değil, 'beşeri' yanını ortaya çıkarmaya çalıştım. böylece siyasal şiiire insancıl bir boyutu eklemiş oluyor, sadece agitation'a değil aynı zamanda esthetique duygulara seslenmesini sağlamaya çabalıyordum''³⁵¹

Sosyal gerçekçi muhtevayı, insana yönelik kurgulanan bireysel diyalektik yöntemiyle sentezleyerek aktaran *Böyle Bir Sevmek* şiiir kitabının kök aldığı mitik epistemeyi şiiirlerden hareketle incelemek gerekirse:

Gündelik Şeyler adlı bölümün ilk şiiiri *Sana Ne Yaptılar'da Attilâ İlhan*, sosyalizm için mücadele eden genç kızlara yönelik uygulanan şiddet-işkence hareketlerini sorunsallaştırır. *Campbellci* kahramanlık mitosuyla sosyalist kadın kahramanları imgeleştiren şair, *Tartaros* mitinin anlam tabanından aldığı karamsar imajlarla, siyasal eyleme yönelik uygulanan baskı hareketlerini sağlam bir zemine oturtur.

*“o sabah mı çıkmıştın bir gün önce mi
bir bıçağın ağzında yürür gibiydin
demirlerin soğukluğu soluk dudaklarında
gözlerinde karanlığı dar hücrelerin
seni görür görmez özgürlüğümden utandım
söyle ne içersin çay mı kahve mi
çok değişmişsin birden tanıyamadım” (s. 11)*

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

³⁵¹ A. İlhan, *a. g. e.*, s. 113-114.

*görünmez dağların arkasından
 eski gülümsemeni beyhude aradım
 o sabah mı çıkmıştın bir gün önce mi
 çok değişmişsin birden tanıyamadım” (s. 12)*

Sakın Ha şiiri, sosyalist bir sendikacının polis tarafından götürülme anının yarattığı trajik duyguyu ifade eder. *Attilâ İlhan, Freycı* sonbahar mitinin karamsar imgelemleriyle kurguladığı şiiri, animanın *Apolloncu* ışıksallığıyla tanrısal bir bağlama aktararak mitos, karanlık-aydınlık diyalektiği üzerinden dönüştürür.

*“sabiha bu adamlar beni alıp götürecek
 sakın ha ağlamayı istemiyorum
 soracakları varmış yıllardır sorarlar
 anlaşılan bu sorgu daha yıllarca sürecek
 ilk götürülüşümü bak hatırlıyorum
 sendikaya yazıldığım günlerdi sanyorum
 otomobil farlarına yağmur yağıyordu
 cigaram ıslanmış sokaklar nedense dar
 bu defa aksi gibi zilzurna ilkbahar” (s. 14)*

*“çocuğa bir şey söyleme sabiha belli olmaz
 sakın ha ağlamayı istemiyorum
 bakarsın çabuk biter akşama evdeyim
 uzayacak olursa git hüseyin’i bul
 eli kızıl kanda olsa bizi bırakmaz
 çantamı hazırlarsın pijamam terliklerim*

izin verirlerse seni de beklerim
hani bir gülümsemen vardır sanki istanbul
gözlerin gözlerimi bulur bulmaz
içimde bütün şehir atlıkarınca gibi
döner ha döner ışık renk ve pul” (s. 15)

İlk Kelepçe adlı şiirde *Attilâ İlhan*, Marksist devrimin önder kesimi işçilere yönelik sosyalist bir mitos ortaya koyar. *Jungcu* kollektif bilinçaltı düşüncesiyle *Anadolu* işçilerine yönelik aidiyet mitosuna da dönüşen şiir, sosyalist mücadelesinden dolayı tutuklanmış bir işçinin izlenimlerini yansıtır. Şair, *Campbellci* kahramanlık mitosuyla kurguladığı işçi kesimini, *Prometheusçu direniş-özgürlük* miti bağlamına oturtarak sosyalist *praxise* gönderme yapar.

“kötü kötü bakıyorlar işçi görmemişler mi hiç
hepsi bana bakıyorlar hayli uzak çekimser
bilmem ki nerem tuhaf ne yanım ilginç
besbelli gözlerinde hergelenin biriyim
saat beş çayında aynalı pastaneler
akşam/sokaklar kirli sarı/linyit kokusu
ulan ankara ben senin oğlun değil miyim
hepsi bana bakıyorlar kötü kötü bakıyorlar
yüreğimde bir ezinlik ağzımda ekşi bir su
içimdeki korkuyu göstermeden silmeliyim” (s. 17)

“ulan ankara ben senin oğlun değil miyim
karıncayı incitmem hayata saygım büyük

işçiyim dediysem anla ki tutsak değilim
alnımın terini yerim/ acı tuz ve ekme
istediğim yoksullara avuç avuç özgürlük
ortaklaşa çalışıp ortaklaşa yiyebilmek
çünkü bak/ bin yıllık emek birikimiyim
iki yanımda iki polis ilk defa kelepçeliyim” (s. 19)

Galiba Ölüyorum adlı şiir, 70’li yıllarda meydana gelen sosyalist öğrenci hareketlerini anlatır. Şair, *Campbellci* kahramanlık mitosuyla tanrısal bir bağlama oturttuğu sosyalist öğrencilerin, egemen erk tarafından işkence edilerek öldürülmelerini tenkit ettiği şiirde, *Freyci* sonbahar mitosunun çöküş imgeleminden işlevsel olarak faydalanır. Ölüm anına yönelik kodlanan karamsar imgelemi güçlendiren sonbahar miti, animanın- *Sevim*- tanrısallığıyla aşılma istenir. Şiirde kullanılan anima arketipi, ana tanrıça *Kybele-Demeter* kültü ve *Aphrodite* mitinin anlam katmanıyla dönüştürülerek ölüme yönelik aşkın bir felsefeye ulaşılır.

“bir namlu kılmıdadı kurşun su gibi aktı
trafik lambaları yeşilden sarıya geçtiler
birden nasıl düştüm farkına varamadım
ayaklarımdan tutup sanki yere çektiler
meğerse vurulmuşum seni görünce anladım
yüzün cam yeşili gözlerin bütün ıslaktı” (s. 20)

“sevim senden başka bir kızla çıkmadım
ışıklar nereye saklandılar bilemiyorum
dudakların gölgeli gittikçe gölgeli
gittikçe yalnızım galiba ölüyorum

*kurşunun fena bir yerime değdiği belli
ağzım kurumuş kan içinde bıyıklarım
uzandığım kaldırım gündüzden sımsıcaktı” (s. 21)*

*“sağa sola savrulmuş ders kitaplarım
bunlar benim miydi bunlar benim miydi
ölümün yaklaşması hayatı değiştiriyor
tuhaf şey dünyaya nasıl yabancılaştım
oysa sevişmek güzel çalışabilmek iyi
fakültede boykot yarın sona eriyor
sınavlar belki de öbürgün başlayacaktı” (s. 22)*

*“sevim senden başka bir kızla çıkmadım
sevim seni sevdim yeri geldi söylüyorum
şöyle bir dokunman insanı dinlendiriyor
kimde var soyulmuş bu muz güzelliği
bu gece derini gözler içinden çıkamadığım
belleğime işlenmiş bu başak inceliği
biraz daha sokulsana galiba ölüyorum
içimde ağır ağır bir çınar devriliyor
yoksulum mutluluğum seninle yaşamaktı
karanlık bir tren sonra ansızın kalktı” (s. 23)*

Hadi, Sen Git... adlı manzumede *Attilâ İlhan, Freycı* sonbahar miti bağlamında dönüştürdüğü kahramanın içine düştüğü bunalımı bütün çıplaklığıyla gözler önüne serer. *Tartarosçu* imgelem paralelinde kahramana yönelik kurgulanan karamsar imajlarla temellenen şiir, sosyalizm için mücadele eden işçilerden, sendikacılara kadar geniş bir perspektifi bünyesinde barındırır. *Şair*, 12 Mart'ın trajik atmosferini yansıtmak istediği şiirde, sosyalist kesime uygulanan baskılar nedeniyle çöküş atmosferi içine giren kahramanın yaşadığı dramı dillendirir.

*“hadi sen git yağmur bastırmadan ben sonra gelirim
bir kız vardı sevdiğim (alman) nedense tutuklamışlar
hadi sen git beni yalnız bırak bu akşam iyi değilim” (s. 25)*

*“bir şeyleri bir yerde yarım bıraktık neleri nerede nasıl
kim kimi yüklenmiş götürüyor boşalan hangimiz
şehirler birden karanlık/birden elektrik kuşları
kivılcımlı gözleriyle karanlığımıza dolmuşlar
aylardan hangi aydır yıllardan hangi yıl
geçmiş bir zaman parçasının içinde miyiz
başımda fes peçelisin cebimizde osmanlı kuuruşları
gazeteci ahmet samim 'i galata köprüsü 'nde vurmuşlar” (s. 26)*

*“çığlıklar atıyorum başkalarının ağzından çıkıyor
kumral kirpikli kızların fabrikalarda bildiri dağıtan
saçları yorgun sarı/üstüne kirli bir kar yağıyor
kalemi elime alsam benim yerime bir başkası yazıyor
belki bir işçi bıyıkları ağzına giren hiç görmediğim*

*ellerinde gizli bir titreme kalmış 12 mart'tan
deryaları devirse bir türlü sarhoş olamıyor” (s. 28)*

*“hadi sen git yağmur bastırmadan ben sonra gelirim
sendikacı osman'ı bilirsin (militan) ölüsünü bulmuşlar
hadi sen git beni yalnız bırak bu akşam iyi değilim” (s. 29)*

Kavaklıdere Balladları adlı bölümün ilk şiiri olan *Böyle Bir Sevmek*, *Attilâ İlhan* şiirinin çekirdeği konumunda bulunan aşk miti bağlamında teşekkül etmiştir. *Jungcu* anima-animus bütünleşmesi üzerinden imgelenen şiir, hayali sevgili imajının yarattığı tanrısallık üzerinden sistemize edilir. Şair, kadın arketipine yönelik kodladığı *Apolloncu* ışıksallık unsurlarını, *Kaf Dağı*³⁵² metaforuyla gaip bir sevgili imine aktararak aşka yönelik mitik bir bakış açısı yakalar. Sevgili arketipini, kahramanın öteki benine yönelik tamamlayıcı bir söyleme angaje eden *Attilâ İlhan*, anima arketipine yönelik kodladığı ilksellik imgelemiyile ana tanrıça mitinin kökensel dönüşümüne de gönderme yapar.

*“ne kadınlar sevdim zaten yoktular
yağmur giyerlerdi sonbaharla bir
azıcık okşasam sanki çocuktular
bıraksam korkudan gözleri sislenir
ne kadınlar sevdim zaten yoktular
böyle bir sevmek görülmemiştir” (s. 33)*

*“hayır sanmayın ki beni unuttular
hâlâ arasına mektupları gelir
gerçek değildiler birer umuttular*

³⁵² Kaf Dağı imajı şiirde doğrudan kullanılsa da, sevgiliye yönelik tasavvur edilen gaip atmosfer, bize bu yorumu yapmaya imkân vermektedir.

eski bir şarkı belki bir şiir
ne kadınlar sevdim zaten yoktular
böyle bir sevmek görülmemiştir” (s. 33)

“yalnızlıklarımın elimden tuttular
uzak fısıltıları içimi ürpertir
sanki gökyüzünde bir buluttular
nereye kayboldular şimdi kimbilir
ne kadınlar sevdim zaten yoktular
böyle bir sevmek görülmemiştir” (s. 34)

Eski Sinemalar adlı şiirde *Attilâ İlhan*, sanat hayatında önemli bir yer işgal eden klasik sinemalara yönelik mitik bir bakış açısına ulaşır. Eski sinemaları, *Bachelardien* ilksellik imgelemi üzerinden köken mitosuna kanalize eden şair, anima-animus bütünleşmesi bağlamında kodladığı mitik aşk perspektifini, *eski* sinemalara aktararak da sinemanın kökensel saflığına yönelik bir imgelem yakalar. Bir başka ifadeyle söylemek gerekirse şair, materyal söylemin dejenere etmediği eski sinemaların aşkı perspektifine gönderme yaparak mitik bir perspektif ortaya koyar.

“karanlığa dağılan o çocuk ben miyim
beni mi kovalıyor tabancalı adamlar
ıssız sarayların güngörmez prensiyim
yalnızlığımı belki bir aşk tamamlar
bilmek zor hangi filmin neresindeyim
ne yapsam içimde o eski sinemalar” (s. 35)

“kanlı bir sarışınla şanghay trenindeyim

takma kirpiklerinde hülyalı dumanlar

yabancılar lejyonu 'nda Fransız teğmeniyim

belki harp divanından idamım çıkar

bitmiyor nedense başlayan hiç bir film

ne yapsam içimde o eski sinemalar” (s. 36)

Kadınlar Sonbahar adlı şiir, *Freyacı* sonbahar mitosunun çöküş imgelemi üzerinden dönüştürülmüştür. Şair, sonbahar mitosunun karamsar imgelemine kadınlar üzerinden bir sorgulamaya tabi tuttuğu şiirde, kadınların aşk maceralarından, ontik problemlerine kadar birçok konuyu gündemine alır. Ana perspektifte, insanın yaşlanmasının neden olduğu trajik halet-i ruhiyeyi konu edinen şiir, *Tartaros* mitinin karamsar imgelemiyle sistemize edilir.

“kadınlar sonbahar yapraklarını dökmeye başlar

titrek dudaklarında sarışın bir keder

nabız kaybolur kan susar dolaşım yavaşlar

sisli bir nebülöz gökte yazılmamış şiirler

dargın sevgililer yalnızlıklarına uzaklaşıyor” (s. 37)

“anlaşılmaz çocukluğun ortaokullarında ders zilleri

kilitli defterlerde kurutulmuş menekşeler

tehlikeli yolculukların kanat çırpan mendilleri

sazdan saza azalan hicranlı köçekçeler

düinkü delikanlıları yaşlılığa taşıyor” (s. 37)

İhtiyarlar Balladı şiirinde *Attilâ İlhan*, yaşlıların ölüm karşısında yaşadıkları çaresiz tutumları imgeleştirir. Ontolojik tabanlı bir anlam katmanından beslenerek ölümün yaşlılar üzerindeki trajik etkilerini sorunsallaştıran şiir, yaşlıların ölüm haletinin

trajedisi karşısında geçmiş güzel günlere sığınma istekleri paralelinde mitik bir zamansallığa açılır. Şair, *Bachelard* fenomenolojisinin ilksellik imgelemi ve *Otto Rank*'ın anne karnına geri dönüş miti perspektifiyle dönüştürdüğü mitik zamansallığı; yaşlıların geçmişte ölen sevgililerinin, yani evrensel anneleri olan tabiat ananın karnına geri dönme arzuları bağlamında kurgular. *Eliadeci* kozmik çevrimselliğe de vurgu yapan bu durum, *geçmiş-an-gelecek* üçgenini absorbe ederek kümülatif bir reaksiyon ortaya koyar.

“onlara ün mü gelir bazı bir ses mi duyarlar

yumuşak bir kedere ufalır bakışları

idam mahkûmlarıdır aslında ihtiyarlar

ölüme koşullanmış bütün davranışları

yorgun öksürükleri oturup kalkışları

yaşayıp durmaktan gizlice utanırlar

her gece artık gitmek vaktidir sanırlar

geçmiş günlerinden bir destek aranırlar

uysal bir gülümseme tek sızlanışları

idam mahkûmlarıdır aslında ihtiyarlar

ölüme koşullanmış bütün davranışları” (s. 39)

“yolculuk sabaha mı yoksa akşam üstü mü

aylardan bu ay mı günlerden acaba ne gün

yılan gibi çöreklenmiş bu boğuk kördüğümü

çözebilirsen çöz çözememekten üzgün

kaç kere hesabını çıkarırlar bir ömrün

şu yağmurlu güz dünyadaki son güzü mü

*bir daha yiyecek mi yediği şu üzümü
ya uykuda giderse söylemeden son sözünü
ölmek var mı farkına varmadan öldüğünün
yılan gibi çöreklenmiş bu soğuk kördüğümü
çözmeye uğraşırlar çözememekten üzgün” (s. 40)*

*“bakılan her resim bütün bir ömrü saklar
ellerini kaldırsalar yıllar dökülüşür
birazdan yalıda sanki buluşacaklar
bir yerde saat çalsa o sevgili görünür
umut heykeli midir ay ışığı örtünür
bir pencere açılrsa unutulmuş şarkılar
çocuk bahçelerinden nasıl yankılanırlar
kalkan her vapurda giden bir yolcu var
gönderilen her mektup onları götürür
idam mahkûmlarıdır aslında ihtiyarlar
sabahtan akşama hergün kaç kere ölür” (s. 41)*

Ah şiiri, üç farklı kadın arketipine yönelik imgelemiş bir manzume konumundadır. *Attilâ İlhan*; mitik aşk, cinsel aşk, politik aşk olmak üzere üçe böldüğü aşk teması üzerinden, kadınlara yönelik mitik bir imgelem ortaya koyar. Mitik aşka yönelik imgelem *Apollon* mitinin tanrısallığıyla, cinsel aşka yönelik imgelem *Kybele-Demeter* kültürünün cinsel mitikitesiyle, politik aşka yönelik imgelem ise *Prometheusçu* direniş mitinin yapısıyla temellendirilir.

“bir kibrit çakıldı mı ah yağmurluklu kız

*alevinden anlamlı dumanlar üfürüyor
 ah çocuk yüzünde gül goncası ağız
 saçlarından incecik su tozu dökülüyor
 sığınak gibi derin ağaçlar gibi yalnız
 karartma başlamış ışıklar örtülüyor” (s. 42)*

*“ellerinde ruh gibi ah portakal kokusu
 kırkmaları morsalkım göz kapakları saydam
 çok vapurun battığı bir liman orospusu
 bir hırsla öptüm ki ah ölürüm unutamam
 ay ışığında deniz akordeon solosu
 pırl pırl yaşadım üç dakika tastamam” (s. 43)*

*“görkemli çadırında İtalyan lunaparkın
 sanki zeytin düşürüyor yerlere gözlerini
 ah tahtına kurulmuş bol sakallı bir kadın
 sutyenler tutmuyor çılgın göğüslerini
 kaşları ip incesi kumral kirpikleri kalın
 kim görse şaşırır sakalının süslerini” (s. 43)*

*“tavana asılmış sosyalist saçlarından
 ah sabah sabah omuzları kan içinde
 işkence sonrası genç bir kadın militan*

yığınlar uğulduyor hummalı gençliğinde

adı bile çıkmamış dudaklarından

doğru yaşadığının sımsıkı bilincinde” (s. 44)

Genel Grev şiirinde *Attilâ İlhan*, proleter kesime yönelik bir direniş imgelemi oluşturur. Proleteryanın egemen erke karşı mücadelesini grev metaforu üzerinden sorunsallaştıran şair, *Zeus-Prometheus* diyalektiğinin mitik tabanından kök alarak yazdığı şiirde kullandığı grev metaforunu şu sözlerle açıklar:

“proleteryanın gücüne inanan her toplumcu gibi, bende de bir genel grev mithosu yaşar. 12 mart’ın karanlık günlerinde hep güç birliği halinde bir proleteryanın süresiz genel grev uygulamasıyla faşizan diktayı nasıl duman edeceğini kurmuşumdur”³⁵³

“şehirde ne olduysa birden saatler durdu

sokak lambaları deli sarı patladılar

canavar düdüklere uğulduyordu

üç sehpa kuruldu üç adam asıldılar

genç bir kız mavi timsah doğurdu” (s. 47)

“sessizliği büyütüyor radyo pilonları

dudak dudağa değse yangın parlayacak

bir yıldırım tutuklamış telefonları

musluklarda ıslıklar sular akmayacak

özgür ve bağımsız sokakta çöp bidonları” (s. 47)

“bu nasıl şey gerçi kımıldamıyor nabız

³⁵³ A. İlhan, *a. g. e.*, s. 129.

dil simsiyah sarkmış gözler buzlu cam

oysa yürek nurdan kocaman bir yıldız

kan hâlâ sıcak iştahlı duman duman

karşıtların birliği mi yaşadığımız” (s. 48)

Metropol adlı şiirde şair, şehir yaşantısının neden olduğu neonik atmosferi, *Apolloncu- Hadesçi* tanrısal imgelem üzerinden dönüştürür. *Attilâ İlhan*, metropol yaşantısının olumlu ve olumsuz taraflarını aktardığı şiirde, çeşitli mitik izlekler kullanır.

“su duydum camları dinledim

şehir birdenbire bulut

telefon boş çalıyor

yağmuru içtim serinledim

gökyüzü hızla alçalıyor

yaklaşan gecede umut” (s. 49)

“bir kibrit çaksam/aman ha

parlayabilir bütün şehir

alevler elektrik denizi

altın dişli bir kahkaha

karanlıkta yaldızlı izi” (s. 49)

Aktardığımız mısralarda kurgulanan */su duydum camları dinledim/şehir birdenbire bulut/yağmuru içtim serinledim/gökyüzü hızla alçalıyor/* söylemleri, doğrudan mitik bir tabakadan kök alırlar. Şair ilksel su mefhumunun mitikitesini, yağmurun bereket getiren tanrısallığını ve gökyüzünün mitik yapısını kullanarak metropol yaşantısının olumlu yanlarına gönderme yapar. Bir anlamda *Apolloncu*

imgeleme ait olan bu göndermeler, evrensel gök algısının tanrısallığıyla çevrelenerek kollektif bir mitikiteyi de ihtiva ederler.

Tanrısāl bir bakış açısıyla değērlendirilebilecek Őiir, materyalist söylemin dejenere etkisiyle yozlaŐmıŐ bir tabloda da tasvir edilir. AŐađıda aktaracađımız mısralar, yeni dŰnya dŰzeni mitosunun kodladıđı dejenere söylemin toplum ve birey Űzerindeki etkisini bŰtŰn çıplaklıđıyla gŰzler ŰnŰne serer.

“vizonlu gece asansŰrleri

aynalar dudak boyası

dudaklar kanlı bir buğu

sokakta geđer ŰmŰrleri

hırsız ve polis tayfası

fahişelerin kovduğu” (s. 50)

“sinemalar boŐalınca son

filmi gŰzlerine almıŐ gider

yanlışlığına kalabalık

bir kere bozulmasın racon

bıyığı terlememiŐ itler

sokakta yol keser artık” (s. 50)

Hiç Olmazsa, Birisi... adlı manzumede *Attilâ İlhan*, sosyalizm için mŰcadele eden kahramanları, *Freyci* sonbahar mitosuyla karakterize ederek kahramanların deneyimlediđi ŰkŰŐ psikolojisini yansıtmaya çalıŐır. Politik temelde sosyalist bir mitosu imgeleyen Őiir, Őairin bŰtŰn olumsuzluklara rađmen geleceđe yŰnelik beslediđi umut epistemesiyle *Prometheusçu* ŰzgŰrlŰk mitine de bađlanır.

“sonbaharın kalın dŰdŰkleri

uğuldar eylül serinliğinde
sokaklar törenle demir alır
camların buğulanıp üşüdükleri
o rüya belirsizliğinde
şehir insanı ansızın bırakır” (s. 52)

“sonsuz martıların döküldükleri
leylâk karanlığının perdesinde
yolculuklar öncelik kazanır
soğuk tabancaların öksürdükleri
oteller canlanır her zil sesinde
insan insanı ölümünden tanır” (s. 52)

“duvarlar nasıl yeraltı örgütleri
yumrukları sıkılmış afişlerinde
kan köpüğü bir yağmur boşanır
siyasal tutukluların örtündükleri
ve geceyarısını her geçişlerinde
hayal meyal bir devrim yaşanır” (s. 53)

“polislerin alıp götürdükleri
eski sanıkların son ifadesinde
bir büyük yorgunluk imzalanır

gündelik işlerin öldürdükleri

umutların kederli listesinde

hiç olmazsa birisi ayakta kalır” (s. 53)

Kar Kasidesi adlı şiir, kar yağışının getirdiği tanrısal düşlem formu üzerinden temellendirilmiştir. *Attilâ İlhan*, “kara” yönelik kurguladığı mitik imgeleme, kozmolojik unsurları tanrısal bir diyagrama kanalize eder. Fakat burada dikkatimizi çeken bir ayrıntı; şairin “kara” yönelik kurguladığı mitik imgelemi, *Tartarosçu* mitos bağlamında dönüştürmesidir. *Attilâ İlhan*, kar yağışının neden olduğu korkulu haleti, yeraltı dünyasının mitik argümanları üzerinden temellendirerek kar yağışına yönelik karanlık bir mitikite ortaya koyar.

“uzun rüzgârlar karanlığın dalgın sansarları

atlayıp dağıtırlar telâşlarıyla ürperen karları

sihirli bir lambadır bardaktaki güller gecede” (s. 54)

“yıldızlar donmuş göllere düşen buz billurları

düşten geyikler kudurtur kızıl buğulu kurtları

bir ulumadır kanlı/açlıkları uzar gecede” (s. 54)

“duman dumana kaybolur kar ışığında kısıraıkları

nedir saklı bir özlem midir kızak çingırakları

geçen yüzyıldan kalma bulutlu bir pencerede” (s. 54)

“getirip akla çocukluktan bilinmez hangi soruları

kar gecesi uyandırır ölüme değgin korkuları

yalnızlık bir samanyoludur genişler düşüncede” (s. 56)

*“dinmez boşluklarda karın soğuk ve sürekli ısrarı
yumuşak hantallığıyla kaplayışı uçurumları
kül mavisi bir pus ufka bir perde çeker de” (s. 55)*

Attilâ İlhan’ın halk edebiyatı nazım türlerinden Varsağı şeklini temel olarak yazdığı Varsağı bölümü şiiirlerinin birinci, ikinci ve üçüncü manzumeleri, Varsağı nazım şeklinin orijiniinde bulunan kahramanlık edasıyla kaleme alınmışlardır. Şair Campbellcı kahramanlık mitosu bağlamında dönüştürdüğü şahısları, Zeus-Prometheus diyalektiği üzerinden aktarır. Şiirlerde yeni dünya düzeni mitosunun kodladığı egemen erke karşı savaşıan özgürlük savaşıçılarını imgeleştiren şair, manzumelerin hemen hemen hepsinde adil, eşit, hakça bir düzen için mücadele etmenin gerekliliğine temas eder.

*“destur bre gökkuşağı
hangi devrin kılıcısın
sabah sabah kanın damlar
besbelli can alıcısın” (s. 59)*

*“karanlık çiçek açtı mı
ilmik boynuna geçti mi
can kuşu tenden uçtu mu
bir özgürlük ağacısın” (s. 60)*

*“yıldız basınca gölleri
kırılır zulmün dalları
hoyrat ağanın kulları
bu devran size de kalmaz*

özgürlük açar yolları” (s. 61)

“it vurur yiğit yakınmaz

alnında ölüm gülleri

arслан emzirir dulları

gizli bir güçtür bilinmez

büyütür yoksulları” (s. 61)

“bu devran kimseye kalmaz

bre karanlık dölleri

şimşek çatar çatısından

kan uğuldar kapısından

çatlar öfkenin selleri” (s. 61)

“doğarsın sorgudur başlar

doğmanın hesabı sorulur

dünya bir belâ sofrasıdır

lokmanın hesabı sorulur” (s. 62)

“acı bir dumandır köyleri

çakaldır kurttur soyları

gecenin kanlı beyleri

dumanın hesabı sorulur” (s. 62)

“kıvılcım çektiğin demirden
 canını oynadığın kumardan
 bıçağın oyduğu damardan
 akanın hesabı sorulur” (s. 63)

“yürü attilâ ilhan yürü
 yaş da yanar yanarsa kuru
 günü gelir böyle doğru
 yazmanın hesabı sorulur” (s. 63)

Varsağı bölümünün ikinci şiir grubu olan *Nefesler*'de şair, *Âşık* edebiyatımıza ait olan *Nefes* türünü epistemik-yapısal olarak dönüştürerek bir takım sorgulamalar gerçekleştirir. Bölümün ilk şiirinde *Attilâ İlhan*, ölüme yönelik karamsar bir imgelem ortaya koyar. *Freyacı* sonbahar mitosuyla kurgulanan bu yapı, şiiri trajik bir boyuta angaje eder.

“ay büyür geceleyin
 usulca yürür dağlar
 ormanı bir sis bürür
 çakallar ürür derin
 çürür birden sonbahar
 yaprakları dökülür” (s. 64)

“nedir ölüm dediğin
 tasa tutmuş kapıları

yaşadığını unutmuş

buza kesmiş yüreğin

hayatın kârı zararı

dağ ardında bir umutmuş” (s. 64)

İki, üç, dört ve beş numaralı nefesler, adeta diyalektik materyalizmin manifestosu konumundadır. *Attilâ İlhan*, maddenin evrendeki konumuna yönelik yaptığı sorgulamaları, *Hegel’ci* tez-antitez-sentez üçgeni üzerinden kurgular. Evrendeki çatışmaların imgelendiği nefeslerde şair, *Eliadeci* kozmik çevrimselliği-devinimi ve *Schopenhauercu* türselliği, doğaya ait kurguladığı imgelem üzerinden temellendirir. Mitik boyutta, insanın evrendeki olayları anlamlandırma ve doğaya hükmetmesini kodlayan bu yapı, birey-doğa-toplum diyalektiğiyle üçüzlü bir portreye bürünür.

“hem arttım hem eksiyim

ölmeye başlamış diriyim

yumak yumak çelişkiyim

içim kıvılcım pazarı” (s. 65)

“erkeğin birazı kadın

çekirdeği tohum ormanın

sabah koynunda akşamın

diyalektiğin ayarı” (s. 65)

“karşıtlıklardan üremek

bir savdan bir savı bilemek

bileşime kadar izlemek

birikip sıçramaları” (s. 65)

“aynada buldum insanı
 içinden dışını yeniler
 üretir ağaçtan fidanı
 yazından kışını yeniler” (s. 66)

“doğa evrenin gizlisi
 toplum doğanın nazlısı
 insan toplumun sözlüsü
 çağın akışını yeniler” (s. 66)

“önce evren sonra kavram
 maddeden çoğalır anlam
 varlık yenilendikçe kelâm
 üstünü başını yeniler” (s. 66)

“su dinlerim gök anlarım
 alevi tenime sığmaz
 teni canla bütünlerim
 büyür bedenime sığmaz” (s. 67)

“değiştir ki değişsin
 karşıtınla çelişsin

bileşim yollar uğrağı

gelişim sınır tanımaz” (s. 67)

“çiçeğe bak meyveyi gör

böceğe bak dünyayı gör

dünya nasıl bir değişmek

ölmekte doğmayı gör” (s. 68)

“kuş tüyü balık puludur

yumurta civciv doludur

tavuk civcivlerle dolu

çelişme bileşim yoludur” (s. 68)

Jilet Yiyen Kız adıyla beş bölümden oluşan şiir grubunda *Attilâ İlhan*, cinsellik temini sorunsallaştırır. Şair, diyalektik yönteminde önemli bir yer edinen cinsellik epistememesinin şiirlerine yansıma sürecini şu sözlerle ifade eder:

“hangi seks ’te, cinselliğin iç sorunlarına nasıl girdiğimi uzun uzun anlatmıştım, burada üstünde durmanın gereği yok, yalnız cinsel diyalektiğin gerek insanlar arası, gerekse insan içi çelişme ve gelişmelerini, romana olduğu kadar şiire de geçirmek, bana ilginç görünmüştür. yıllar sonra yeniden cinselliği işleyen şeyler yazmaya niyetlendim. bireysel diyalektik hiç kuşkusuz cinselliği de kapsıyordu, ikisi birden doğasal diyalektiğin kapsamına giriyorlardı, bütün sorun bu çelişkileri cinsel imgelemin aynasında somutlaştırmak, kişileştirmek, sonra da imgelere dönüştürüp şiire aktarmaktı. bu şiirlerde işte onu denedim. daha fazlaydılar. ama kitaba beş tanesini almak bana bu seferlik yeter göründü.”³⁵⁴

Bu bağlamda kurgulanmış *Yamyam Kadınlar*, *Jilet Yiyen Kız*, *Özcinsel*, *Porno*, *Üçgen* adlı şiirlerin hepsi cinsellik temi etrafında teşekkül etmiştir. Şair, kaleme aldığı

³⁵⁴ A. İlhan, *a. g. e.*, s. 132-133.

bu şiirlerde kullandığı sado-mazo imgelem yapısıyla cinselliğe yönelik mitik bir bakış açısı yakalar. Mitik panteonlarda nesnelere tapınma edimini ifade eden fetişizm paralelinde kullanılan sado-mazo imgelem yapısı, *ana tanrıça* kültünü sembolize eden *Kybele-Artemis* verimliliği bağlamında kodlanır. Şair kadın vücuduna yönelik geliştirdiği mitik bakış açısını, evrensel ananın üretkenliğini sembolize eden “*kutsal göğüs*” metaforu üzerinden dönüştürerek kadın vücudunu mitik diyagrama monte eder. Ayrıca şiirlerde, *Hermafrodit* mitostan kök almış eşcinsellik epistememesinin de sıkça kullanıldığı söylenebilir. *Attilâ İlhan*, eşcinselliğe yönelik yaptığı sorgulamalarda, eşcinsel eğilimleri, tabiat ananın dönüşümü bağlamında temellendirilen doğal bir merkezle kodlar. Bu temelde kaleme alınan şiirler de, sado-mazo imgelem yapısını, *Hermafrodit* mitosa kanalize ederek cinsellik epistememesinin özgürleştirici yanına gönderme yapar.

*“bunlar felâket kadınlardır
meme uçları fena saldırır
burunları yok gözleri kanlı
vurdıkları yerden toz kaldırır” (s. 73)*

*“ölçüye sığmaz boyları bosları
halattan farksız boyun kasları
öpüştün mü dudaklarını doğrar
hoyrat çenelerinin makasları” (s. 73)*

*“kırbaç dilleri bir tutam alev
ağızları ejderha iştahları dev
çiğ adam yedikleri görülmüştür
bre kan dökerler kahpelik görev” (s. 74)*

“tırnak uzatmışlar elleri pençe
ucundan kan damlar gündüz gece
etine değmesinler sırtın üşür
okşadılar mı ayrı işkence” (s. 75)

“kızıl demirden bir ünlem
salınması yangın yalazı
korkmasam öpmeye eğilsem
dişleri elektrik kırmızı” (s. 76)

“çarpılmışım başım sersem
sevdim jilet yiyen kızı
göğsündeki kumrulara değsem
gagaları zehirli kırmızı” (s. 77)

“içerse kezzap içer/ hem
sarhoş da olmaz/ azıp bazı
yasak bölgelerine insem
tüyleri ısrıgan kırmızı” (s. 77)

“jilet yiyen kız merih’li gecem
birlikte bulacağız belâmızı

sonumuz kuşkusuz cehennem

kırmızı kırmızı kırmızı” (s. 78)

“iri sineklerin saydam kanatları

cilâlı yeşil ve kırmızımtırak

temmuz öğlesinin ölü saatleri

tere batmış bir kadın çırılçıplak

göğüslerini avuçlayıp yuğurur

gözleri kaymış dumanlı ak

parmakları nasılsa erkek olur

göbeğinden aşağıya sarkarak” (s. 79)

“boy bos tamam ağzı bütün diş

tevatür bir kadın bol memeli

hayli genç kız dudağı çiğnemiş

çok erkek ağzına girmiş dili

yüksekkaldırım ’da fahişeymiş

şası mustafa ’nın yalancısıyım” (s. 80)

“hüneri dört kişiyle sevişmekmiş

ikisi kadın olacak ince belli

yok canım yoksulluktan düşmemiş

yaradılışı kahpe ruhu işveli

*galiba hiç kimse baş edememiş
şası mustafa'nın yalancısıyım” (s. 80)*

*“gözlüklü bir velet aklını çelmiş
şiir meraklısı biraz fakülteli
artık sabah akşam yolunu gözlemiş
mübarek kadın değil gözyaşı seli
gelince sanki oğlunu severmiş
şası mustafa'nın yalancısıyım” (s. 81)*

*“bir gece nevin çizmeli
gözleri pala parıltısı
kırbaça sarılmış eli
mümkün değil anlaşılması
burun delikleri titrek
aynasının önünde kadın
oya'nın yatağında erkek” (s. 82)*

*“bir sabah nevin sonbahar
kirpiklerinde kırağı
sevdiği oğlanı hatırlar
öpüştükleri sokağı
göğüsleri avuçlarında*

vücutları kenetlenmiş
fosforlu meme uçlarında
şehvet eflatun bir yemiş” (s. 82)

“bir akşam toz pembe bulutlar
buğular ısınmış denizden
birden nevin’i unuttular
oğlanla oya sevişirken
yalnızlıkla çarpıştı nevin
katlanması zor bir işti
arasında dişilikle erkekliğin
tuttu bir hançerle sevişti” (s. 83)

Gözlüklü Hamdi’nin Notları adlı dokuz bölümden oluşan şiir grubunda şair, evrene ait çeşitli izlenimlerini muhtelif temler vasıtasıyla dillendirir. Numaralarla gruplandırılan şiirlerin ilkinde *Attilâ İlhan, Freycı* sonbahar mitosunu işlevselleştirerek kahramanın yaşadığı çöküş haletini konu edinir. Ölümün yeniden doğum formu olarak imgelendiği şiir, trajik haleti aşmak için tasavvur edilen mitik bir zamansallığa gönderme yapar.

“kanlı bir karanlıktı gördüğüm
ben mi çok geniştim dünya mı çok dardı
nasıl yaprak yaprak açılıyordu
vahşi bir bitki gibi içimde keder
ağaçlar sonbahara azalıyorlardı” (s. 87)

2 ve 3 numaralı şiirler, *Bachelardien* düşlem formunun tanrısalılığı bağlamında kurgulanmıştır. *Attilâ İlhan*, ateş ve güneş mefhumlarının mitikitesinden hareketle

yakaladığı tanrısal düşlem formunun içerisine, *Apolloncu* musiki ve ışık mitosunu da koyarak mitik bir perspektife ulaşır. Doğaya ait izlenimlerin izleklediği şiirler, tabiat-birey-toplum diyalektiğini sarmalar.

*“dağlar hayvan uykularında uzaktan
rüzgâr seviyor ağaçları
hangi tutkudur bu döner pervanelerde
ağır mumların derviş aydınlığında
gözlerinde yıldız bulmacaları
bir sap yasemin ağzında
ne düşünmektesin
teşbihinden karanlık toprağa akan
ışılıklı tanelerle” (s. 88)*

*“dağlar hayvan uykularında uzaktan
gece bakır bir ayla tamamlanıyor
tılsımlı bir uykuda incesaz çalıyor
sakallı birtakım osmanlı bestekârların
boşluklarda gezdirdiği şarkılar
yorgun argın
ince bir hicazkâr
telâşlı şataraban
ve bazı nihaventler ki sabaha karşı
sihirli lâmbalar gibi yanıyor” (s. 89)*

“ne sonu belli ne başı
 hangi tutkudur bu döner pervanelerle
 ağır mumların derviş aydınlığında
 kimbilir ne zaman nerede başlamış
 kimbilir kimlerle
 buğday demeden ekmek
 ağaç demeden orman
 sehpalara yükselmek
 ve sabah karanlığında” (s. 90)

“güneşi topladım
 yaprak yansımalarından
 gözlük camlarında biriktirip
 gecemi aydınlatmak için
 kıvılcımlı karanfil kokuyordu” (s. 91)

4 numaralı şiirde *Attilâ İlhan, Freycı* sonbahar mitosunun trajik perspektifiyle imgelediği kahramanın, ölüme ve aşka yönelik deneyimlediği dramatik haleti konu edinir. Ölüme yönelik yeniden diriliş imgesiyle temellendirilen manzume, *Eliadeci* kozmik çevrimsellik üzerinden köken mitosuna (ilkseklilik-çocuksuluk) da gönderme yapar.

“omuzlarında kar mavisi sislerin ağırlığı
 solgun kavaklar
 sonbaharın büyük hüznünü saklar

içimde bir su yalnızlığı

bir su yalnızlığı”(s. 92)

“ne kadar ölüme ilerlese yaşım

işe bak

o kadar çocukluğuma yakınım

ellerime kırlangıç yağıyor” (s. 92)

5 numaralı şiir, *Freycı* sonbahar mitosuna paralelinde kurgulanmıştır. *Attilâ İlhan*, kahramanın yaşadığı çöküş haletini imgeleştirdiği şiirde, yaşanan ontolojik bunalımı kozmolojik unsurlarla karakterize ederek oldukça trajik bir tablo çizer.

“içimde bir türkü

tutuklandığım günkü

kuşlar boşaltır koruları

cıvıltılarını kıvılcım sürüleri gibi

ardlarında sürükleyerek

nilüferler gülümser

rüya beyazlıklarıyla

göğüs geçirerek” (s. 93)

“içimde bir türkü

tutuklandığım günkü

kasım'da sevilen kızlar

nedense tedirgin ve nazlıdırlar

belki yaprakların yansımasından

bir hayli kırmızıdırlar
gümüüslü bir pus dağıtır kirpiklerini
damlalar uzar parmak uçlarından
rüzgârda savrulur söyledikleri
ölüm yalnızdırlar” (s. 94)

“ıssızlığın karanlığı çökertir sazlıkları
önlenemez çünkü
sırma gibi parıldar yalnız arasıra
görünmez kazların ıslıkları” (s. 95)

6 numaralı şiirde *Attilâ İlhan*, ölüme yönelik tasavvur edilen mitik bakış açısına ulaşır. *Martı* metaforunun insanı imgeleştirdiği şiir, mitik tabanda sıkça yer edinen beyaz rengin kutsallığı üzerinden kronolojik zamanı aşarak sirküle edilmiş bir sonsuzluk perspektifine kanat açar.

“o kadar hızlı düşer ki martı
asılı kalır beyazlığı
havada” (s. 96)

“gözlediği balığı tutamasa da
açlığıyla çarpışır
suda” (s. 96)

7 numaralı manzume, *Bachelard* felsefesinde, trajik haletin yarattığı tanrısal düşlem formu perspektifiyle dönüştürülür. *Attilâ İlhan*, ilksel su mitinin kodladığı durgun su metaforuyla -denizle- yakaladığı dramatik epistemeyi, yine durgun su

metaforunun yarattığı tanrısal düşlem üzerinden *Apolloncu* kanada angaje eder. *Apolloncu* bağlama monte edilen şiir bu bağlamda mitik bir zamana bağlanır.

*“soğuk denizlerin buzlu aydınlığı
yalnızca başıboş rüzgârların dolaştığı
ve hayalet gemilerin- ki tayfaları ölmüştür” (s. 97)*

*“buz denizlerinin soğuk aydınlığından
son zıpkınlı avcılarının akıllarında kalan
yaşlı balinaların bir görünüp bir kaybolarak
yağdırdıkları yorgun yağmurlar
-ki gümüş fiskiyeleri gibi parlak” (s. 97)*

*“hayatın bir bakıma öncesizliği ve sonrasızlığı
bir bakıma üstüste bilmem kaç sonbahar” (s. 97)*

8 numaralı şiirde *Attilâ İlhan, Freyci* sonbahar çöküş mitosunu, deniz hayatına yönelik imgelemin merkezinde kurgular. Şair; deniz yaşamına, deniz insanına yönelik kodladığı çöküş haletini, yine denizin içindeki tanrısal düzen perspektifiyle aşmak ister. Denizin içindeki yaşamın, “*yunus*” metaforu üzerinden *Apolloncu* ışıksallığı sembolize etmesiyle şiir mitik bir boyuta da bağlanır.

*“uzak kıyılarının ıssızlığında göz alırlar
görmüş geçirmiş incelikleriyle
gizlice kederli
gümüşten balıkçılar
zarif iğneler gibi” (s. 98)*

*“kuş yürekleri daralmış
insan tedirginlikleriyle
belki yakınlaşan kasırgadan haberli
belki yaşlanmışlar
artık uçamıyorlar
gökyüzü onlara yasaklanmış” (s. 98)*

*“bu yelkenli gemiler midir
gün batısını karartan
yoksa bulutlar mı parça parça
bunlar hangi dumanlar
hangi gönül pusları
hangi hüznelerin çilentileridir
bin yıllık bir kahır görüntüsü verir
dokunduğu an
denize
kuşa
ağaca” (s. 99)*

*“görebilsem ah
köpüklü sevinçleriyle görebilsem yunusları
ne kadar uysal*

nasıl ağırbaşlıdırlar

umut çiftçileridir ki bıkip usanmadan

sürerler karanlık okyanusları

akşam ve sabah” (s. 99)

9 numaralı şiir, diyalektik yöntem etrafında vücut bulmuştur. Şair, *Bachelardien* düşlem formunun diyalektiğini (karanlığın aydınlığa açılması) temel mitik episteme olarak kullanarak karanlığın yarattığı mitik düşlem formuna gönderme yapar. Bu paralelde şiir, *Eliadeci* kozmik çevrimselliğe vurgu yaparak ölümün yeniden doğum miti bağlamıyla çetrefillenmesine neden olur.

“telekleri bütün cam tozu

bakışları camekân

bulut tüylerinden bir baykuştur gece

sağ omzuna tünemiş

dağınık ve kocaman” (s. 101)

“karanlık ilk bakışta belâlı görünse de

ortalığa egemen ve adamakıllı geniş

içinde bir yerinde

bir ışık çekirdeği büyüyor gizliden

diyalektiğin aydınlık ormanlarını içeren” (s. 101)

Ki adlı bölümü oluşturan; *O Kızlar ki, O Gözler ki, O Yazlar ki, O Sözler ki* adlı şiirler, doğa-insan ilişkisinden gelen içlenme ve duygulanmaları ele alır.³⁵⁵

Bölümün giriş şiiri *O Kızlar Ki’de Attilâ İlhan, Freycı* sonbahar mitosunu kadın arketipi üzerinden dönüştürür. Kadın arketipine yönelik kodlanan imgelem yapısı da bu

³⁵⁵ A. İlhan, *a. g. e.*, s. 136.

paralelde çöküş mitosunun karakterize ettiği “*yorgunluk*” metaforlarına bağlanır. Şair, “*andaki*” trajik vaziyetten kurtulmak isteyen kızları, şarkı metaforu üzerinden imgelenen mitik zamanların büyülü dünyasını arama durumuna sokarak mitik bir bakış açısı yakalar.

“o kızlar ki

göz kapakları yorgun

nabızları mavi

dalgın parmaklarıyla bir şarkıyı aranırlar

alaturka bir piyanonun

neveser tuşlarında

kederli bir incelik vardır duruşlarında” (s. 105)

“o kızlar ki

hiç yaşanmamış bir aşkın anısıyla yaşar

bir rüyadan kaçırılmış

hayallerdir sanki” (s. 105)

O Gözler Ki adlı şiirde, *Bachelard* fenomenolojisinin kutsal göz iminden hareketle kurgulanmış mitik bir düşlem formu kodlanır. Şair, mitik tabanda kutsal sayılan ateş unsurunun dönüştürdüğü kızıl imgelemele, kadınların gözlerine yönelik tanrısal bir boyut ortaya koyar.

“o gözler ki vahşidir

yangın kızılıklarıyla korkunç

kanlı bir sevdayı çoğullaştırır

karanlık kirpikleri

göz değildirler

*bir namludan fırlamış
mermi çekirdekleri” (s. 106)*

*“o gözler ki
çakmaktaki alev
zehirli hançerlerdeki uç
yakut bir avize gibi yalnızlığımızda dururlar
nereye gitsek gelir bizi bulurlar
gelir bizi bulurlar
bulurlar” (s. 106)*

O Yazlar Ki manzumesinde *Attilâ İlhan, Apolloncu* ışıksallığı yaz mevsiminin büyüdü dünyasına angaje ederek kozmolojik unsurların mitolojisini yapar.

*“o yazlar ki
yaldızlı bir buğuyla yükselir denizden
sevdalı şarkılar gibi
her gün bir nağmesi eksilir
belleğimizden
gizli bir rüzgâr üfürür plajın
eflâtuna çalan kumlarını” (s. 107)*

*“o yazlar ki
yıldız alacasında yüzen
nazlı şamdanlar gibi gezdirir*

terkedilmiş bahçelerin zakkumlarını” (s. 107)

O Sözcükler Ki adlı şiir, yaratıcı imgeleme yönelik kodlanmış bir köken mitosuna gönderme yapar. Attilâ İlhan, “kelimelerin gücü” epistemesi bağlamında kurguladığı mitik perspektifi, söze olan itaatkârlık bağlamında dönüştürerek politik bir mitos da ortaya koyar.

“o sözcükler ki acıdır

mapusane avlularında

demirli kırbaçlar gibi şaklar

o sözcükler ki sırasında

çiçek açmış bir nar ağacıdır

dağ ufkuna vuran deniz aydınlığı

sırasında gizemli bıçaklar” (s. 108)

“o sözcükler ki

imgelem sonsuzluğunun

ateşten gülüdürler

kelebek çarpıntılarıyla doğarlar ölürler

o sözcükler ki kalbimizin üstünde

dolu bir tabanca gibi

ölüp ölesiye taşırız

o sözcükler ki bir kere çıkmıştır ağızımızdan

uğrunda asılırız” (s. 108)

3. 9. Elde Var Hüzün

*Elde Var Hüzün*³⁵⁶ şiir kitabı, *Attilâ İlhan*'ın yayımlanan dokuzuncu şiir kitabıdır. Günümüze kadar yirmi baskı yapan kitapta, “*Attilâ İlhan*’ın bir kısmı Duvar’da, bir kısmı Sisler Bulvarı’nda ortaya çıkan temaları sürdürdüğünü görmekteyiz. Elbette temalar ilk ortaya çıktıkları şekilde değildir, zaman içinde kazandıkları gelişmeler ve değişmelerle *Elde Var Hüzün*’de sergilenmektedirler. Burada da temaları “*ben*”e yönelik ve toplumsal olarak ele alabiliriz. “*Ben*”e yönelik temalar gerilim, aşk, ölüm düşüncesi ve geçmişe özlem; toplumsal olanlar da hürriyet, Anadolu’nun ihmâl edilmişliği, Türk tarihi ve cinselliktir.”³⁵⁷

Şairin şiirlerde kullandığı temlerin kök aldığı mitik tabanı incelemek gerekirse:

Tut Ki Gecedir adlı şiir, *Tartarosçu* mitos perspektifiyle kurgulanmıştır. Şair, yirminci yüzyılda bireyin içine düştüğü bunalımı yansıttığı şiirde; korku, vehamet, endişe, şüphe gibi ikircikli duyguları, *Freyacı* çöküş mitosunun karamsar imgelemiyle sistemize ederek şiirde kodladığı trajik epistemeyi sağlam bir zemine oturtur.

“tut ki gecedir

karanlık sivaşır ellerine camlardan

birden kırmızıya döner

trafik ışıkları

kükürtlü dumanlar yükselir

korkuya batmış

camkırığı adamlardan

tehlike büyür sakalları” (s. 11)

“tut ki gecedir

kaatiller huzursuz

³⁵⁶ Attilâ İlhan, *Elde Var Hüzün*, İstanbul 2016, 130 s. (İncelemede bu baskı esas alınmıştır.)

³⁵⁷ Y. Çelik, *a. g. e.*, s. 521.

hırsızlar sinirli

hainler ürkekçedir

elleri telefona kendiliğinden uzanıyor

ihanete gece müthiş bir gerekçedir

ihbarlar birer sansar

bir telefondan bir telefona atlar

ihanet bir bilmecedir” (s. 11)

O Vahim Oroşpu şiirinde Attilâ İlhan, yeni dünya düzeni mitosunun neden olduğu dejenere söylemin etkilerini, İstanbul’un ünlü semti Beyoğlu üzerine aktarır. Şair, Beyoğlu’nun içine düştüğü alkol ve fuhuş bataklığını, muhtelif kadın arketipleri üzerinden temellendirir.

“sonbaharda belma mı büyük rakılar içen

fuar’da göl gazinosu bıyıklı hovardalar

aynalar kırılmıştı mersin’de güzelliğinden

sabahlara kadar zincirleme telefonlar

istanbul’luymuş adı hülya boğaziçi’nden” (s. 12)

“ankara’da kar ıssızlıkları ne ses ne soluk

oryantal sevilay’dır ulus’ta bir pavyonda

saçlarını boyatmış küllü sarı hafif uçuk

ayaş’lı bir tüccar peydahlandı akli fikri onda

oysa haftaya nilgün samsun’a yolculuk” (s. 12)

“beyoğlu’nda devriyeler/fahişeler akşamı

sarhoş değil iki kadeh rakıdır hepi topu
acaba çerkes miymiş adapazarı 'ndan mı
kimin nesi bilinmez belirsiz soyu soppu
hafif oynatmış mıdır yoksa yalnızlıktan mı
kendi kendine konuşuyor o vahim orospu” (s. 13)

T şiiri, kadın arketipine yönelik kurgulanmış bir manzumedir. Şair, sado-mazo imgelem yapısıyla fetişist mitolojiye monte ettiği şiirde, kadınlara yönelik kullandığı metaforları ilksel günâh mitinin hazzıyla sarmalayarak cinsel söylemi özgürleştirici bir bağlama kanallı eder. *Lacan* psikanalizmi bağlamında söylemek gerekirse, şair, iktidar gözüyle çevrelenen cinsel söylemi aşarak *Prometheusçu* bir cinsel psikanalizm ortaya koyar. Kızıl imajların özgürlükçü cinsel neonizmi sembolize ettiği şiir bu paralelde aşkın bir mantaliteye bağlanır.

“geniş şapkalarıyla solgun kadınlar
t harfleri midir geceye uzayan
korkunç pelerinlere sarınmışlar
şehvet tutuşuyor dudaklarından” (s. 14)

“cigara ateşleri iblis çağrılarında
büyük serüvenlere ölümün titrediği
soğuk bakışları gözlerinizde kalır
su yılanlarının içinde serpildiği” (s. 14)

“mahmuzlarında yıldız alıştırırlar
çizmeleri neon kıpkızıl yanmış
dişiliklerini silah gibi taşırlar

nasıl kullanılıyor anlaşılmamış” (s. 14)

Kısa Devre adlı şiir grubunun ilk manzumesinde *Attilâ İlhan*, kadın arketipini neo-klasik bir söylemin merkezine oturtur. Sevgilinin *-Feriha-* neonik imajlarla *Apolloncu* ışıksallığa aktarıldığı şiir, kutsal ateş ve ay mitinin tanrısallığıyla, sevgiliyle bütünleşen bir yeniden doğum mitosuna gönderme yapar. Evrensel aşk mitiyle de iç içe geçen yeniden doğum mitosuna, kollektif bir tamlık formunu ihtiva eder.

“hişt hişt sen misin

benim feriha

yorgun

saati söyler misin

çok var sabaha

neden sordun” (s. 15)

“boşlukta asansörler

elektrikler söndü

kısa devre mi

bir çığlık korkuyu böler

ay birden göründü

kıpkızıl değirmi” (s. 15)

“saatın fosforlu kadranı

saçlarındaki koku

çakmağın alevi

dağıtır insanı

bu garip tutku

bu çılgın sevgi” (s. 16)

Kısa Devre adlı şiir grubunun iki ve üç numaralı şiirleri, insanlığın içine düştüğü korku haletini aktararak ontolojik bir mitosa gönderme yaparlar. *Freyci* sonbahar mitosundan beslenen ontolojik tabanlı mitik yapı, *Tartaros* ve *Khaos* mitinin de kullanımıyla kahramanların yaşadığı trajediyi oldukça somut bir portreye aktarır. Temelde, cinayet ve yabancılaşıma temi üzerinden vücut bulan manzumeler, ölüme yönelik kurgulanmış imajlarla dramatik bir aksiyoma dönüşürler.

“ışıkları tutamıyorum

avuçlarımdan kayıyor

karanlık en büyük korkum

gece gittikçe çoğalıyor” (s. 17)

“halıda kan izleri buldum

cıgarası hâlâ yanıyor

cesedin başına oturdum

gözleri bir tuhaf bakıyor” (s. 17)

“cinayeti otele duyurdum

telefonlar üst üste çalıyor

sabaha karşı başladı sorgum

polis öleni ben sanıyor” (s. 17)

“içinde bir insan gibi büyür korku

siyah pelerinli/ sakal bıyık duman

duvar diplerinden sızar gece yaruları” (s. 18)

“bir şehir bitmeden öbürü başlamıştır

birinin garında öbürüne inersin

bunda yağmur yağar öbürünün bulutları” (s. 18)

“iki ayrı şehirde birden mi yaşıyorum

iki ayrı insan olarak aslında aynı

orada vurulanın burada mezarı” (s. 18)

Kurtalan Treni’ne Gazel adlı şiirde *Attilâ İlhan*, yol arketipi üzerinden kurguladığı ontik problemleri sorunsallaştırır. Kozmogoniden sonra evrende varolmaya çabalayan *Prometheus* ve *Sisifos’dan*, *Adem* ve *Havva’ya* kadar genişleyen mitik yaşam çabası, şair tarafından; evrene duyulan yabancılaşma ve korku duygularıyla karakterize edilir. *Attilâ İlhan*, yola dair kurduğu düşlem formunun içerisine kozmogoniden sonra vuku bulan tarihsel kronolojiyi oturtarak insanın evrene karşı yaşadığı yabancılaşmayı bütün çıplaklığıyla dile getirir.

“kurtalan treni’nde unutilan bir kız çocuğu

yillardan kimbilir dokuz yüz kırk üç müdür

sürdürür ömrü boyunca başladığı yolculuğu” (s. 19)

“kurtalan treni’ni sanki rüyasında görmüştür

kederli bir yağmur içinde bütün camları buğu

yolcuları bakışarak bir vahameti bölüşür” (s. 19)

“gece rampalarında yalnız bir devin soluğu
 uyku bastırmıştır cıgaralar söndürülmüştür
 sessiz bir öfkeyle büyür dışarda simsiyah doğu” (s. 19)

“nedir tren düdüklelerinin çığlık çığığa sorduğu
 bir şehri terk ederken susmak bu kadar güç müdür
 kadere dönüştüren nedir sıradan bir yolculuğu” (s. 20)

“yıllardan attilâ ilhan dokuz yüz kırk üç müdür
 hani kurtalan treni 'nde o kızın unutulduğu
 yoksa bütün unutulmuşlar zaten ölmüş müdür” (s. 20)

Rüya Bu Ya adıyla kaleme alınıp üç şiirden oluşan şiir grubu, *Freyci* sonbahar mitosuna bağlamında kodlanmış *Tartaros* ve *Khaos* mitinin dönüşümü yapar. *Attilâ İlhan* bu şiirlerde; insanlığın yaşadığı korku, yalnızlık, endişe, yabancılaşma gibi duyguları, imgelediği kahramanların çöküş haletiyle karakterize ederek şiiri ontik bir söyleme açar. *Jungcu* anima-animus bütünleşmesi bağlamında sevgili arketipini de absorbe eden ontik söylem, sevgiliyle “anda” geçirilen ayrı günlerin neden olduğu trajediyi, ütöpik bir tamlık formuna aktararak tarihsel zaman-mitik zaman diyalektiğini sarmalar. Şair, sevgiliden ayrı geçirilen günleri tarihsel zaman, sevgiliyle beraber yaşanacak güzel günlere duyulan ütöpik algıyı da mitik zaman üzerinden kurgulayarak mitosuna diyalektik bir perspektife bağlar.

“ikimiz otobüsle uzak bir şehre gidiyormuşuz
 kars'a mı desek
 ardahan'a mı desek
 yollarda kar bulut mavisi/ dağlar duman
 derin bir uykusuzluğa sarkmış yolcular

bir uçuruma sarkar gibi

tedirgin

ürkek

gizli böcek çıtırtıları şoförün radyosundan

camlar buğulandı

sabah oluyor

omzumda uyuyorsunuz” (s. 21)

“anlaşılmayacak şey mi ağır yorgunluğunuz

hanidir başkasının hayallerinde yaşıyorsunuz

kolay değil bir hayalden öbürüne yetişmek

belki bu gece yarısı acil servis 'te hekim

kaza olmuş/ durmadan yaralı getiriyorlar

(“RH negatif taze kan aranıyor”)

yarın o pavyon kızı ölesiye sevdiğim

onu neden sevdiğimi bir türlü anlamıyor

ağzı temmuz sıcağı bakışları sonbahar

sanki saman ateşi için için yanıyor

belki berber belki terzi/ en iyisi kuşkusuz

öğretmen olmasıdır/ tayini doğu 'ya çıkmış

erzincan 'a mı desek

artiven ' mi desek” (s. 22)

“size bu akşamı hazırladım
 ayıp mı oldu dersiniz
 şu küçük yağmuru kirpiklerinizde parlayan
 iki üç ağaç buldum getirdim / ihlamur ağaçları
 komşulardan öğrendim bunları severmişsiniz
 size bu akşamı hazırladım
 ayıp mı oldu dersiniz” (s. 24)

“biraz bulut saklamıştım geçen sonbahardan
 mehtabın yaldızladığı bir deniz kenarı
 koyduğum yeri unutmuşum
 fakat görebilseydiniz
 n’olur çabuk gelin manzara dağılmadan
 fazla uzun sürmez hayallerimin ayarı
 size bu akşamı hazırladım
 ayıp mı oldu dersiniz
 (betonlar soğudu/ koğuş bir tabut gibi sessiz
 yarigeceyi saydım cezaevi saatından) (s. 25)

“bizi tanıştırmadılar evet yalnızım
 eş dost arasında büsbütün yalnız
 aslında kararsızım dilim dolaşıyor
 gözleriniz olmasa konuşamayacaktım

hep böyle cana yakın mı bakarsınız

hafif koyu kestane az yeşile çalıyor” (s. 26)

“ne kadar istiyordum tanıştıran çıkmadı

nasıl çıksın derdimi kimse anlamıyor

bu cür’etimi bilmem başışlar mısınız

bi kadın düşünürdüm / balarısı

gülüşü bir çağlayan güneşle yıkıyor

içinize ışık sıvanır bir kere duysanız” (s. 26)

“yıllar boyu bu kadınla yaşadım ben

her baktığım duvarda sanki o resim

yumuşacık kaşlar biçimli bir ağız

yüzü birden sonbahar düşünceliyken

hani utanmasam sizdiniz diyeceğim

bu cür’etimi bilmem başışlar mısınız

hapisten yeni çıktım adım ibrahim” (s. 26)

Zeynep Beni Bekle adlı şiirde *Attilâ İlhan*, anima-animus bütünleşmesinin imgelediği tamlık formunu merkeze alır. *Freycı* sonbahar mitosunun çöküş imgelemi paralelinde, sevgiliden ayrı geçirilen günlerin acısıyla trajik bir söyleme aktarılan kahraman, sevgiliye -*Zeynep*’e- yönelik kurguladığı mitik düşlem formuyla tarihsel zamanı aşmak ister. Bir başka ifadeyle söylemek gerekirse şiirde çöküş imgelemiyle tasvir edilen kahraman, tarihsel zamanın acılarını, gelecekte sevgiliyle yaşanacak tamlık formunun ütöpik hayaliyle kırmak ister. Şiirde bu bağlamda, *Eliadeci* mitik zaman-tarihsel zaman diyalektiği perspektifiyle çevrelenir.

“zeynep beni bekle / gece açalarına
 yağmur çiseliyorum / cam tozu su beyazı
 yalnızlığını mutlaka değiştireceğim
 bir yaprak halinde süzülüp saçlarına
 eski teşrin’lerden / kederli kırmızı
 zeynep beni bekle mutlaka döneceğim
 söyle kim önleyebilir buluşmamızı” (s. 28)

“geceleyin ışıkları söndürdüğü zaman
 benim şiir kitaplarından sızan aydınlık
 elinde uyuyakaldığın heyecanlı roman
 pancurların çarpıldığı lodos geceleri
 rüzgârın değil benim / pencereindeki ıslık
 her akşam koridorlardaki ayak sesleri
 yanlış çaldığını zannettiğin telefon
 zeynep beni bekle mutlaka geleceğim
 hem bu ne ilk ayrılığımız ne de son” (s. 28)

Yağmurda Sis Düdükleri adlı manzume, modern çağın insanının varolma çabalarının yarattığı trajediyi imgeleştirir. Düdük metaforu üzerinden insanların varoluşun keskin kabuğuna karşı haykırdığı çığlığı imgeleyen şair, *Sisifos* mitinin anlam katmanında bulunan çaresizlik epistemelerini, *İsrafil’in* kıyamet günü çalacağı düdük metaforu perpektifiyle genişleterek mitosun kullanımını *İslami* bir kanada da açar. Nitekim şiir detaylı bir gözle incelendiğinde, kullanılan imgelerin, ontik “dayanılamamazlık” epistemeleri bağlamında kurgulanmış kıyamete yönelik bir çığlıkla kodlandığı son derece açıktır.

*“imdat çıĝlıkları mıdır
 bir felaketi mi duyururlar
 anlaşılmaz söyledikleri
 salkım saçak çökerler karanlığıma
 yalnızlığı mı dağıtırlar
 yağmurda sis düdükları” (s. 30)*

*“camlarda çehreler hayal meyal
 aramızdan müthiş ayrılmışlardır
 anlaşılmaz niye öldükleri
 son nefeslerini tasarladıkça
 insan ısrarla ölümünü yaşıyor
 yağmurda sis düdükları” (s. 30)*

Ayıp Resimler adlı bölümün ilk taksimi *Rast ‘Zenci’ Peşrevi’* şiir grubunu oluşturan; *Bunlar İnsanı Parçalar, Zenci Çengi Mi... , Fokur Fokur, Sunturlu Bir Karanlık* manzumelerinde *Attilâ İlhan, Sultan Galiyef* fikriyatından aldığı mazlum milletlerin kurtuluş hareketi aforizmasını, zencilere yönelik kodlanmış bireysel bir söyleme kanalize eder. Toplumsal bağlamda, *Afrika* halklarının kurtuluş mücadelesini subliminal olarak aktaran şiirler, şairin bireysel diyalektik yönteminin önemli bir parçası olan cinsel diyalektik kapsamıyla çevrenerek kolektivize edilirler. Erotik muhtevaya sahip olan şiirlerde *Attilâ İlhan*, pornografik bir imgelem yapısıyla zencilere yönelik kurgulanmış cinsel bir mitos ortaya koyar. *Freudien* bakış açısıyla kaleme alınan şiirler, sado-mazo imgelem sentaksıyla *Kybele-Artemis* kültürünün verimlilik epistemisine ve *Hermafrodit* mitosun eşcinsel söylemine kanalize olurlar. Şair zencilere yönelik *Apolloncu* imgelemin ışıkşallığıyla kodladığı tanrısal kesiti, alaturka musikide, faslın giriş taksiminden sonra ilk çalınan dört haneli ve dört teslimli parça hareketiyle Türk

musiki mitosu üzerinden dönüştürerek, neo-klasik bir temi geleneksel bir perspektifle sentezler.

*“kalın ay ışığından çıkardılar mı suratlarını
yamyassı burunlarıyla inanılmaz zenciler
kıpkızıl ateş tozları gözlerinin akında
terlemiş dazlak kafaları çok fena parlıyor” (s. 35)*

*“korku bulutları mıdır karanlığa dağılmış
kadın mı erkek mi oldukları anlaşılamaz
niyetleri kötü belli belirsiz yaklaşıyorlar
gizli kokulara açılıp kapanıyor burun delikleri” (s. 35)*

*“mavi yıldız sürmüş gözkapaklarına
dokunduğu yer patlıcan moru
gözlerine muazzam kirpik indirmiş
bir yanardağ ağızdır dudakları” (s. 36)*

*“şehveti başına vurur çalkalandıkça
ayaküzeri kendi kendisinin olur
meme uçlarından birer mavi yıldırım
sarsıla sarsıla dişiliğini boşaltıyor” (s. 36)*

“vahşi orman karanlığından oyulmuştur

*tutam tutam bulutları yiyen zenci kadın
soğan zarı ter yürümüş kazıtılmış kafasına
omuzlarının gücü yıldızları yukarda tutuyor” (s. 37)*

*“memeleri ele avuca sığmaz birer yılan
simsiyah saldırırlar hem hoyrat hem yırtıcı
dolup ağzına bir teki bir yiğidi boğabilir
yerle bir eder bir vuruşta dal gibi bir kıztı” (s. 37)*

*“sinsice pusuya yatmış memelerinin arkasında
kirpiklerinden kanlı kızıl bir ateş sızıyor
memeleri sanki erkekliğidir ayağa kalkmış
az sonra fokur fokur sütünü tükürecek” (s. 37)*

*“dudakları ateş aldı narçiçeği
sonra tırnakları dikenli alev
yer gök yangın sığağı sarışın
gümüş bir çil lira parlaklığı
şehveti kristal gibi tınlıyor” (s. 38)*

*“o kadar acıkmıştır ki aydınlığı
doyurmaya bir gece yetmeyecek
birkaç zenciye kolayca içerebilir*

gözeneklerinden sızmalı karanlık

bütün deliklerinden içine dolmalı” (s. 38)

Bölüme adını veren *Ayıp Resimler* adlı altı şiir, *Attilâ İlhan*'ın cinsellik epistemesine Nirvana yaptırdığı manzumelerdir. Şair bu şiir grubunda, *Bachelard* felsefesinde ateş mefhumunun kodladığı yakıcı cinselliği temel perspektif olarak kurgulayarak kadın ve erkek cinselliğine yönelik pornografik bir imgelem yapısı oluşturur. İlkel panteonlarda, tanrıların çok eşliliği perspektifiyle kodlanan vahşi cinsel yaşam epistemisinin arka planında kodlanan pornografik imgelem, *Hermafrodit* mitos ve *Kybele-Demeter kültü* bağlamında eşcinsel bir söyleme de aktarılır.

“ateşten köpekler yalıyor

sütlü meme uçlarını

zebaniler kazımış cehennem yalazı saçlarını

azrail gelir

nefes nefese teslim alır elbet

yanardağ ağzı cinselliğinden

kazığa çakılmış kadını” (s. 41)

“kadının bütün gözleri ışık bulaşığı

erimiş gümüş mü dökülmüş

öyle parıltılı ve yoğun

tırnaklarının yaldızı güneşi yansıtıyor

parmaklarını kımıldattıkça

sanki alüminyum” (s. 42)

“kadının pençelerinde oğlan çocuğu

on üç yaşlarında ancak
sarışın akça pakça
soyulmuş muz dersiniz
kokulu ve yumuşak
kadının altın dişleri her yanına battıyor
her değdiği yeri yakarak soluğu
dilinden kulak içlerine
ışık zerrecikleri bırakarak” (s. 43)

“kadın iri çekme burunlu
kırkına yakın
çıplak
ışık sızıyor hücrelerinden ter yerine
körpe erkekliğini kapmış oğlanın
-kendini tutmasa-
koparıp yutacak” (s. 43)

“aynasından kopabildiği saat
erkek girer yatağına
kadın uyur fakat” (s. 44)

“bir aygır yaratır sevdiği kadından
memelerinin arası kıvrıcık tüylü

kasları düğüm düğüm halat
bir pipo yakmış ağzına
köpek dişleriyle gülümser
ay ışığı yansır dazlak kafasından” (s. 44)

“tuhaf şey
memeleriyle solur
bin kocalı kadın
memeleriyle koklar
bulur avını
ateş kusar böğürtlen uçlarından
alevden birer portakal
içlerinde dönüp duran
sanki arı oğuludur
iki salkım bal ve süt
buğulu uğultudur
damarları mavi ve kalın
gizlice ağuludur” (s. 45)

“geceleri
ağır bir hırka gibi
yatağında bırakır uykuyu
kumsalda sevişmeye gider

bin kocalı kadın
dişiliği sarmal bir kuyu
bir canavarın ağzı obur
erkek yutar aralıksız
işitilmemiş doyduğu
çıra gibi yağlı ve sert
çıra gibi sarışın
bir yiğit
fena kıvırcık altın yüzüklü
lacivert üzerine iki it
bir kopuk kara ama yağız
kara bir yılandan farksız
aklı kıt
erkekliği cömert” (s. 46)

“daha bir sürü herif girer çıkar
kaygan küçüklü büyüklü
genizlerinde köpek hırıltıları
salyaları yapışkan
bıyıkları köpüklü” (s. 47)

“epeyce yaşlı
hantalca biraz

kapılardan sığmaz
 erkek güzeli kadın
 omuzları geniştir bilekleri kalın
 gülmesi ısırmaı andırıyor
 ensesi tıraşlı
 külrengi saçlarını 'erkek' kestirmiştir
 sık sık
 arkaya tarıyor” (s. 48)

“kıvırcık
 gece mavisi kirpikler
 bunlar göz müdür göl yansıması mı
 kadın güzeli erkek
 gizli aynalarda kaşlarını alıyor
 her defasında incelterek
 bulutlardan kaçıcı bir ışık mıdır
 şüpheli bir erkeklığe karışması mı
 tehlikeli bir kadınlığa karışması mı
 tehlikeli bir kadınlığın
 zehirli bir sarmaşık mıdır
 yaprakları nemli
 salyası yapışkan
 bir türlü tutamadığın” (s. 49)

“loş aynalarda durur

koyu kızıl izleri dudaklarının

aynaları doldurur

kurt gibi uluyan diri göğüsleri

girip aynalara dişlerini boynuna saplar

aynalarda çoğalan

o gözleri kanlı kırmızı

yeşil kirpikli kadın” (s. 50)

Rubaiyat adıyla kaleme alınan, yaklaşık dokuz sayfadan müteşekkil uzun şiirlerde şair, herhangi bir numaralandırma metodolojisine başvurmamıştır. Rubailer birbirlerine çeşitli anlam katmanlarıyla bağlı olduğu için, ayrıymış gibi görünen şiirler, aslında kolektif olarak tek bir manzume altında toplanırlar.

Bu bağlamda söyleyecek olursak *Rubaiyat* şiirinde *Attilâ İlhan, Freycı* sonbahar mitosunun çöküş imgeleminden hareketle, insanlığın ölüm karşısında yaşadığı çaresizlik duygusunu imgeleştirir. Sonbahar mitinin trajik katmanı ile çevrelenen çaresizlik epistemesi; kuğu, keskinlik, soğukluk, tedirginlik, gece gibi ölümü çağrıştıran imajlar ve söylemlerle keskinleştirilir. Şair, ölüm karşısında yaşanan dramatik haletin yarattığı karamsarlığı şiirin sonunda, evren akışını sağlayan diyalektik bir perspektife oturarak ölümü yeniden doğum mitosuyla karakterize eder. Bir diğer ifadeyle *Attilâ İlhan*, şiirin sonuna kadar, ölümün kaçınılmamazlığından kaynaklanan ontolojik sorunların neden olduğu trajik haleti işlevsel olarak kullanıp şiirin sonuna gelindiğinde, bu trajik haleti diyalektiğiyle- yeniden doğum miti- vurarak mitosunu taksimlemiş olur.

“zulmetmeyi yeğler o buzlu kadın sevmek yerine

gözlerindeki soğuk elektrik

çakar ufkumuzda şimşek yerine

kanı donmuştur / besbelli kılı kıpırdamaz

koparıp göğsünden yüreğini

uzatsan kan içinde

çiçek yerine” (s. 53)

“sürekli bir dalgınlıktır kuğu

buğulu bir gölde yalnızlık biriktiren

kederinden yolcuların boğulduğu

dağılan bir düşüncedir ağaç

yaprak yaprak sonbaharı getiren

soğuk karanlıklarda çıplak ve aç” (s. 54)

“döne döne sonbahara ulaştı yorgunluğum

uzaktan ölümün çanlarını duyuyorum

geceler uzadı sabahlar olmak bilmiyor

sürekli alacakaranlıkta hanidir ruhum” (s. 55)

“yağmurlu kış günü تنها bahçede çırılçıplak

mevsim ona beyhudedir artık ne soğuk ne sıcak

bu çınar ömür boyu yalnızlığa hüküm giymiştir

her gün bir parça ölerек sürecini dolduracak” (s. 57)

“trenler katar katar

şu dağdağalı dünya garında gördüğüm

türlü çeşidi var

kimisi gümüştedir camları kesme billur

kimisi ahşap durduğu yerde tutuşur

kimisi sanki solucan uzar uzadıkça

kimisi düğüm üstüne sanki düğüm

kim olsan fakat hangisine binsen

nasıl binersen bin

değişmez varılacak son istasyon ki ölümdür

ölüm” (s. 58)

“korkunun kulak gibi çınladığı bir hicran saatında

tehditlerle dolu bir kış doludizgin yaklaşıyor

yağmurların soğuk kanatlarında

çevremde muazzam bir baş dönmesidir adeta şehir

münzevi bir soru işaretiyim

simsiyah şemsiyemin altında” (s. 59)

“sabah uyanırsın karanlıktır

ezan yağmurda dağılır

kuş yağar bulutlardan

açıklarda fırtına

telsiz işaretleri kayıp vapurlardan

yemyeşil sonsuzluğa akıyor

eriyip sabah yıldızları bir bir

yaşlılar öldü

gençler yaşılanıyor

bebekler doğacak

her an kendini yenilemektedir

yeryüzünde insan” (s. 61)

Attilâ İlhan'ın divan edebiyatımızın nazım şekillerinden *gazel* üzerinden kurguladığı *Serbest Gazeller* bölümü şiirlerinin ilk manzumesi olan *Gibi Redifli Gazel*, musiki mitosu temeliyle dönüştürülmüştür. Şair, Türk musikisinin mitik yapısını, Yunan mitosunun ünlü karakteri *Orpheus*'un tanrıları bile kıskandıran ezgiselliği bağlamında kodlayarak Türk musikisini, andaki sıkıntılı haleti aşmak için gizil bir anahtar göreviyle işlevselleştirir. Aynı zamanda şiir, *Türk* musikisinin tanrısallığı üzerinden geçmiş zamanların mitik aşklarına da yelken açarak kronolojiyi paralize eder.

“yorgun kadınlar içtik

yalnızlıktan uğuldayan

tuzlu kan gibi

nice akşamlar devirdik

çengi kıyamet

‘kıızıl sultan’ gibi” (s. 65)

“vurdukça mızrap

öyle yoğun bir melâl

dağılır ki tamburdan

bastırır eski sevdalar

göz gözü görmez

duman gibi” (s. 65)

“su karanlıktır

ve kadehler boşalmış

leylaklar darmadağın

kıvılcımlar savurup narçiçeği

çöker bir daha başımıza gökyüzü

tutuşmuş tavan gibi” (s. 66)

“kanlı hesapları vardır

kıyamete kadar sürecek

ölümle şairlerin

kim bilir nerden bilecek

ne çığlıklar geçer daha dünyadan

attilâ ilhan gibi” (s. 66)

An Gelir adlı şiirde *Attilâ İlhan*, ölüme yönelik trajik bir imgelem ortaya koyar. *Freyci* sonbahar mitosu paralelinde kurgulanan imgelem yapısı, kahramanlık arketipi bağlamında kodlanmış; *Militan*, *Mimar Sinan*, *Pir Sultan Abdal*, *Baki*, *Kanuni Sultan Süleyman* gibi şahsiyetler üzerinden temellendirilir. Şair, kahramanlık arketipi bağlamında kodladığı şahısların içerisine kendi benini de katarak ölüm anına yönelik bütünleyici bir perspektife ulaşır. Şiirde *Kaf Dağı* ve musiki mitosuyla sembolize edilen tanrısal imgelem, bütünleyici trajik söylemin kodladığı ölümün gücü karşısında birer birer söndürülerek dramatize edilir ve şiir yeraltı dünyasının bir manifestosuna dönüşür.

“an gelir

paldır küldür yıkılır bulutlar

gökyüzünde anlaşılmaz bir heybet

o eski heyecan ölür

an gelir biter muhabbet

çalgılar susar heves kalmaz

şatârâbân ölür” (s. 67)

“şarabın gazabından kork

çünkü fena kırmızıdır

kan tutar / tutan ölür

sokaklar kuşatılmış

karakollar taranır

yağmurda bir militan ölür” (s. 67)

“an gelir şimşek yalar

masmavi dehşetiyle siyaset meydanını

direkler çatırdar yalnızlıktan

sehpada pir sultan ölür” (s. 67)

“son umut kırılmıştır

kaf dağı'nın ardındaki

ne selam artık ne sabah

kimseler bilmez neredeler

namlı masal sevdalıları” (s. 68)

“evvel zaman içinde

kalbur saman ölür

kubbelerde uğuldar bâkî

çeşmelerden akar sinan

an gelir

-lâ ilâhe illallah-

kanunî süleyman ölür” (s. 68)

“görünmez bir mezarlıktır zaman

şairler dolaşır saf saf

tenhalarında şiir söyleyerek

kim duysa / korkudan ölür

-tahrip gücü yüksek-

saatli bir bombadır patlar

an gelir

attilâ İlhan ölür” (s. 68)

Kim Kaldı adlı şiir, *Campbellci* kahramanlık mitosu perspektifiyle kurgulanmıştır. *Attilâ İlhan* şiirde, *İttihat ve Terakki*'nin komitacı şahsiyetleri üzerinden bir geçmiş zaman seranatu ortaya koyar. *Eliadeci* perspektifte söylemek gerekirse zamanı mitleştiren bu seranat, *İttihat ve Terakki*'nin militan şahsiyetleri merkeziyle kurgulanmakla birlikte şiir, *Müdafa-i Hukuk Cemiyeti*, *Nazım Hikmet*, *Şâmilof*, *Sarı Mustafa*, *Bolşevikler* gibi özgürlükçü söylemi benimsemiş şahsiyetler ve gruplara da açılarak *Prometheusçu* direniş mitosunun ontik başkaldırı temi kodlanmış olur.

“heyhat

hamzabey cami-i şerifi'nden kim kaldı

kim kaldı eski selânik'ten

laternalar sustu

sürahiler تنها

tek kibrit çakılmıyor

kim kaldı ittihat ve terakki'den

o jöntürkler ki –'hariçten

evrak-ı muzırca celbelerdi'-

o fedailer ki barut öksürürler

sakal tıraşları mavi

kırmızı bıyıkları biber" (s. 69)

"kim kaldı müdafaa-i hukuk cemiyeti'nden

avcı ceketi

körüklü çizme

astragan kalpak

bazen 'ittihatçı'

hafif 'iştirâkiyun'

öfkeli kaşları salkım saçak

kumral bıyıkları mahzun" (s. 70)

"hani felaket tütün içerler

ceplerinde idam fermanları

bellerinde söğüt yaprağı bıçak
ya millet meclisi 'nde meb 'us
ya kuva-yı seyyare 'de asker
kadehlerde rakı
nazlı beyaz
vaniköy korusunun 'teşrinler 'deki sisi
gramafonda incesaz
meyhane musikisi
o şenliklerden heyhat kim kaldı
ezeli dalgınlığımızın ıslığıdır ney
keman yanlış anlaşılmasından tedirgin
utlar vahim sorular soruyor
öldü nâzım şâmilof sarı mustafa
yıkılmış strasnoy ploşcat 'ın saat kulesi
eski Bolşeviklerden kim kaldı” (s. 71)

Bâkî'ye Gazel adlı şiirde *Attilâ İlhan*, divan edebiyatımızın ünlü şairlerinden *Bâkî'yi*, *Campbellci* kahramanlık mitosuyla dönüştürerek mitik bir perspektif ortaya koyar. Tarihsel zamanın kodladığı “an” içerisinde nitelikli şairlerin çıkmamasından yakınan *Attilâ İlhan*, bu durumu, divan edebiyatımızın mükemmelliyetçi yapısını temsil eden *Bâkî* üzerinden aşmak ister. Bir anlamda şair, eski edebiyatımızın kültürel yeterliliğinin mihenk taşlarından olan şairlerin sultanı bağlamında kronolojiyi ters-yüz ederek “*şiir türünün*” mitik zamanlarda ulaştığı tanrısal boyuta gönderme yapar.

“*serviler boşalır boşluklardan*

bir mehtap karanlığına

gazelhanlar susmuş

çalgıcılar perişan

bir ben ki sabahlara kadar böyle

münzevi bir kanûnla söyleşirim” (s. 75)

“ne şair kalmış ülkede ne şiir

divanlar unutulmuş

mesneviler parça parça

ey şairlerin sultanı ey bâkî

inanılmaz kafiyeler düşürüp yıldızlardan

(mef’ûlü mefâilü)

ruhunla söyleşirim” (s. 75)

Kitaba ismini veren *Elde Var Hüzün* adlı şiir, mitik zaman-tarihsel zaman diyalektiğinin en sarîh örneklerinden birisidir. Şair, geçmiş zamanlarda yaşanan tanrısal haleti, *Apolloncu* ışıksallık ve musiki mitosu üzerinden dönüştürür. Mehtabın unsurlarıyla da sarmalanan mitik zamanların büyüdü dünyası, an içinde, geçmişte yaşanan mitik ritüellerin- şehrâyin, incesaz -sonlanmasıyla trajik bir atmosfere kanalize olur. *Attîlâ İlhan*, mitik zamanların töremsel tanrısallığının sonlanmasıyla vuku bulan atmosferi, *Tartaros* ve *Khaos* mitinin dramatik epistemesiyle dönüştürerek şiiri karamsar bir söyleme monte eder.

“söyleşir

evvelce biz bu tenhalarda

ziyade gülüşürdük

pır pır yıldızlanırdı kanatları kahkaha kuşlarının

ne meseller söylerdi mercan köz nargileler

zamanlar değişti

ayrılık girdi araya

hicrana düştük bugün” (s. 76)

“ah nerde gençliğimiz

sahilde savrulmaları başıboş dalgaların

yeri göğü çınlatan turturaklı gazeller

elde var hüznün” (s. 76)

“o şehriyin fakat çıkar mı akıldan

çarkıfeleklerin renk renk geceye dağılması

sırlıklam âşık incesaz

kadehlerin mehtaba kaldırılması

adeta düğün

hayat zamanda iz bırakmaz

bir boşluğa düşersin bir boşluktan

birikip yeniden sıçramak için

elde var hüznün” (s. 76)

“*Drang Nach Osten*’in *Raviyân-ı Ahbâr* şiirinde yakın dönemin Türk ve dünya tarihlerinde gezinti vardır: Çarlık Rusyası, Rus ihtilali, Birinci Dünya Savaşı yılları, Sosyalizm mücadeleleri, İkinci Dünya Savaşı ve Şili lideri Allende. Bölümün ikinci şiiri *Nakilân-ı Âsâr*’da, Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra İstanbul’un işgali, tıpkı *Hasköy Bahriye Kahvesi*’nde Müjgân’la İhsan Bey arasındaki aşk olayında olduğu gibi, Mürüvet’le Eşref Bey aşkı çevresinde dikkatlere sunulur. Mürüvet Hanım ve Eşref Bey’in İstanbul’un işgalinden dolayı duydukları üzüntü şiirin konusudur. Yani tarih anlatılmaktadır, fakat hareket noktası aşktır.

Son şiir *Şöyle Rivayet Ederler Kim'de* ise, işgalci İngilizlerin İstanbul'daki yaşantılarıyla karşılaşmaktayız. İstanbul, geleneksel eğlenceleriyle ve insanlarıyla İngilizlerin emrindedir. Şiirde gizliden gizliye başlayacak mücadele hissettirilirken, bir yandan İngilizlerin İstanbul'daki yaşantısı verilmekte; bir yandan İngiliz casusu Lawrence, Arabistan kralı Faysal gibi siyasal görüntüleri tamamlayan şahsiyetler çağrışımlar vasıtasıyla ortaya çıkarken; bir yandan Sieber Paşa gibi Türk kızlarını metres tutanlarla İngilizlerin ırz düşmanlığı ve bizim insanımızın onlara olan meyli işlenirken, bir yandan da İstanbul'un İngilizlerin eline geçmesinden dolayı yaşanan üzüntü vardır.³⁵⁸

Attilâ İlhan, Türk ve dünya tarihinin panoramasını çizdiği *Raviyân-ı Ahbar...*, *Nâkilân-ı Âsâr...*, *Şöyle Rivayet Ederler Kim...* adlı manzumelerde *Campbellci* kahramanlık mitosunu işlevselleştirir. Temel olarak *Zeus-Prometheus* diyalektiğinin mitik yapısıyla kurgulanan kahramanlık mitosuna aktararak Türk ve dünya tarihine damga vurmuş özgürlük savaşçılarıyla çevrenir.

“çocuk gözlerimle gördüm

taş değmiş gibi dağıldığını

güzellikleri soğuk

sevdalı sarışınların

kollarına girip boy aynalarına götürdüm

içinde şamdanların kristal yandığı

bir büyük salonda

(viyana mıymış neymiş)

rugan çizmeli hassa subayları anladığım

sırmalı üniformalar her rütbeden

boyunlarında ‘imparatorluk nişanı’

³⁵⁸ Y. Çelik, *a. g. e.*, s. 529.

yanlarında 'murassa' kılıç
 durup durup
 içki kadehleriyle gırtlaklarına ateş eden
 eski viyana bir bilmeceymiş
 küskün bir viyolonsel tamamladığı
 tutkusal rus prenslerinin hiçbir zaman anlamdığı
 çetrefil mi çetrefil
 kelimeleri birbirine geçmiş" (s. 79)

"çocuk gözlerimle gördüm
 kuleleri yağmurlu bir şehir
 iç savaş yıllarından kazan şehri midir
 yıldızları düşüren silah sesleri
 sakalları seyrek buhara'lı imamların
 duaları ay ışığı camilerden
 minareler tepeden tırnağa sedef
 nur vahidof bir kazak kurşunuyla vurulmuştur
 'mazlum ülkeler' kımıldar
 asya'nın içlerinden
 sultan galiyef
 'das kapital'i çevirir türkçeye harıl harıl
 yanında uzun namlulu nagant tabancası
 kabzasında

altınla işlenmiş

'besmele'si var" (s. 82)

"her ömre biçilmiş besbelli bir başka ölüm

bazılarını durduğu yerde şeytan mı örgütler

ağır bir yanılmanın bitirilmesidir bazıları

yaşadığım hangi ömrüm

allende'yi vurdular santiago'da akşam

mitralyöz kurşunlarını dişleriyle tutan adamlar

tayland'da bir amerikan dolarına bozuluyor

sokağa bir çıkarım

tamam

1943'de stalingrad

her tarafta barikatlar" (s. 83)

"dersaadet'te

sabah ezanları

hicranlı bir heyecan doğurur

mürüvvet'te

boğaziçi'nde yaz sabahları

acayip soğuktur

sis basar

çilek pembesi mavi dumanlı sarı

işgal donanması içinde boğulur

uzak bir güverteden

dağılan bir vardiya çanı

sabah sabah

ürpertir insanı” (s. 84)

“manastır’da eskiden

cam çerçeve ayna

‘askeri mahfel’de

ay ışığı dolardı bardaklarına

erguvan bıyıklı

‘erkânıharp’lerin

henüz dönmüşler berlin’den

genç ağalar gibi yakışıklı

tekgözlükleri elde

omuzlarında pelerin

mürüvvet ‘hassaten’

eşref bey’i hatırlatıyor

kolağası mıydı neydi

‘fevkalade kendinden emin’

dolu mavzer gibi korkutucu

bakışları küstah

adeta ısırıyor” (s. 85)

“anlaşılmaz bir sıcak
 ortalık ana baba günü
 yağlı bir fes kalabalığı dalgalanıyor
 neferi zabiti esnafı işçisi
 arnavut türk ve rum
 yahudi bulgar
 makedonya dağlarının özgürlüğünü
 gözlerine işlemiş komitacılar
 iplik iplik kan
 ateş menekşesi
 ‘hürriyet’ birdenbire açıklanıyor
 binbaşı vehip bey tarafından
 çıkmış top arabasının üstüne
 (altmış numaralı top arabası)
 konuşan sanki topun namlusudur
 yani vatan” (s. 88)

“metroviça’lı sabri hoca / evet
 93 muharicidir balkanlar’dan
 dur otur bilmez / ceddine rahmet
 yoğun sakalları
 kirli sarı

*sanki burun deliklerinden
katmerli ve kalın dökülen
nargile dumanları” (s. 90)*

*“şehrin düştüğü akşam
ışıklar sönmüştü ansızın
sokakları bedevi bir karanlık dolduruyor
karanlığı paldır küldür atlılar
iç mahallelerde yangın
yalazı camlara vuruyor
bir ara faysal görünmüştü
sakalı yaldız tozu
kibirli bir hayalet
soğuk mavi birisi var
yanında zehirli sarışın
lawrence adındaki ingiliz casusu
elbette odur” (s. 93)*

*“karanlıkta gözyaşları damla damla tambur
bir eski rüyadan çağrışımlar / evet
miralay ali osman bey’in beşli revolveri
cemal paşa’nın beyrut’ta astığı araplar
nablûs karargâhı’ndaki içki âlemleri*

'münzevi ve mükedder' eşref bey

sabah ezanları köyden köye yayılıyor

hey gidi hey

'mülk' sözde osmanlı'nın ama

alaman'ın elinden

ingiliz alıyor" (s. 94)

3. 10. Korkunun Krallığı

*Korkunun Krallığı*³⁵⁹ adlı şiir kitabı, *Attilâ İlhan corpus'unun* önemli parçalarından birisidir. Şair, 12 Eylül 1980 askeri darbesini gerçekleştiren otoriter diktanın uyguladığı ara rejimi imgeleştirdiği şiir kitabı hakkında şu değerlendirmelerde bulunur:

"Ne garip kader: bizim nesil, aralıklı olarak, hep 'ara rejim'leri yaşadı. Birincisi 1938'de, Milli Şef'in ordunun baskısıyla cumhurbaşkanı olmasıyla başlamış, 1950'ye kadar sürmüştür; 'O Karanlıkta Biz' adlı romanımda nasıl totaliter, nasıl acımasız, nasıl faşizan bir tek parti diktası olduğunu anlatmaya çalıştım; aslına bakılırsa, sonraki ara rejimler, yâni 27 Mayıs, 12 Mart, 12 Eylül –farkında olarak olmayarak- hep Millî Şef'in 'ara rejimini' taklit etmişlerdir. 12 Eylül beni Ankara'dan ayrılmak üzere iken, yakalamıştı; getirdiği baskı rejiminin çarpıntı ve bunalımlarını, İstanbul'da yaşadım; bu, 12 Eylül'e tekaddüm eden buhranlı yılların dağdağası, 'Elde Var Hüzün'e kısmen yansımıştı; İnönü dönemi diktasını en çok andıran 12 Eylül ara rejim'i, bütünüyle elinizdeki bu kitabın şiirlerine yansdı; zaten kitabın adı, 12 Eylül 'ara rejimi'ne yakışan addır: 'Korkunun Krallığı.'

*'Tutuklunun Günlüğü' nasıl 12 Mart 'ara rejimi'nin' olayları ve çağrıştırdıklarının toplamı ve bileşkesi ise, 'Korkunun Krallığı'da öyle 12 Eylül 'ana rejimi'nin olayları ve çağrıştırdıklarının toplamı ve bileşkesidir; kitap yayınlandıktan sonra, onu değerlendirenler, belki de 'ara rejim' hâlâ etkili olduğu için, bu noktayı yeterince açık bir şekilde söyleyememişlerdir.'*³⁶⁰

³⁵⁹ Attilâ İlhan, *Korkunun Krallığı*, İstanbul 2015, 186 s. (İncelemede bu baskı esas alınmıştır.)

³⁶⁰ A. İlhan, *a. g. e.*, s. 111-112.

Attilâ İlhan'ın, 12 Eylül ara rejiminin toplum ve birey üzerindeki olumsuz etkilerini anlattığı şiirlerde kullandığı mitik epistemeleri incelersek:

Kitabın ilk bölümü *Geceleyin Sokaklar'ı* oluşturan *Sokağa Çıkma Yasağı*, *Işık Mezarlığı*, *Korkunun İş*, *Arabesk*, *İssızlığın Çılgılığı*, *Batan Bu Köhne Şileb...*, *Serüvenin Sonu*, *Korkarım* adlı manzumelerde *Attilâ İlhan*, 12 Eylül döneminde İstanbul'da yaşanan korku dolu haleti imgeleştirir. Gerilimin tavan yaptığı şiirler, *Freyacı* sonbahar kahramanlık mitosunun epistemik tabanında bulunan siyahi imgelem ve yeni dünya düzeni mitosunun tabanında kodlanan dejenere söylem perspektifiyle dönüştürülerek oldukça trajik bir atmosfer ortaya konulur. Şair, *Sodom ve Gomora* miti köküyle dönüştürdüğü İstanbul şehrinde yaşayan bireylerin deneyimlediği ikircikli haleti; Beyoğlu'nun fuhuş, alkol ve uyuşturucu bataklığına batması, bireyin dikta rejimi karşısında ontik problemler yaşaması, kapitalist sektörün liderlerinin toplumsal nizamı bozması, ara rejim nedeniyle batan iş adamlarının yaşadığı dram gibi epistemelerle karakterize ederek şiiri *Pompeimsi* imajlarla çetrefillendirir. Yunan mitosunda suların altında kaldığı düşünülen *Atlantis* şehrinin mitik epistemesi perspektifiyle de dönüştürülen İstanbul şehri ve şehirde yaşayan bireyler, şiddetli bir gerilimin içine monte edilerek korku, tedirginlik, yabancılaşma, bunalım, gibi temler somutlaştırılır.

“öyle büyük ki hicran

cam çerçeve bırakmıyor

kırdı kapıları döküldü sokağa

havada yangın kokusu

itfaiye sirenleri

uzaktan uzağa” (s. 11)

“öyle büyük ki hicran

telefonlar devamlı meşgul çalıyor

trafik durdu

çarşılar darmadağın

*çığlıklar geçiyor karanlıktan
 camlarda sinsî bir titreme
 boğuk bir uğultu
 yeraltından
 borular patlamış sular
 vahim bir tenhالیğa akıyor” (s. 11)*

*“uykusuzlukların ateş aldığı
 gece barlarında içkiler zehir
 kınından çıkar öfke bıçağı
 sabaha karşı cinayet işlenir
 ölen kim aslında öldüren midir
 besbellî hiç anlaşılamayacağı
 karakolda intihara heveslenir
 bir acil serviste hazır yatağı” (s. 13)*

*“korku yalnızlığın gelişmesidir
 gece hiç kimsenin kurtulamadığı
 ay şimşek mavisî belirmiştir
 bıçak parıltısıyla yalar sokağı
 sarhoş bir fahişenin ağladığı
 gözlerinde kahır birikmiştir
 sevdiği itlerin farkına varmadığı*

parasını yiyorlar allah bilir
geceleyin beyoğlu ışık mezarlığı” (s. 14)

“kederli bir ağustostu
mehtabı ölüm tehlikesi
tellerde bir vınlama
elektriğin titremesi
âdeta gümüş kaplama
yağlı beyaz bir taksi
bebek’te unutulmuştı
cihangir’e son müşteri” (s. 15)

“gece böcekleri sustu
kadın değil koyu sinema
bir renkli film güzelliği
içi hayli eskimiş ama
yosmalığı kusursuzdu
cıgara bir cıgara daha
besbelli eksiklendiği
dolmabahçe’de kustu” (s. 15)

“hem sarhoş hem huzursuzdu
hayatı büyük bir yanılma

pektaş holding'in metresi

yâni sırlısıklam mutsuzdu

kul köle olmuştu adama

gençken ne kadar korkusuzdu

yaşlandıkça artıyor endişesi” (s. 16)

“ışığında usturalar bileniyor

bıyıkları marşandiz katarı

zulasında eroini esrarı

tutuklandıkça yenileniyor” (s. 17)

“garson masa iyi manzarayı değiştir

sırası mı mehtabın yıldız yağmurunun

bu gece yalnızım onlar gelmeyecek

sapa bir yerindeyim umutsuzluğumun

hava soğuk olmalı ağaçlar bütün duman

eğer bulabilirsen ölü bir kar getir

beyazlığı kalın bir su gibi uzayan

bu gece yalnızım onlar gelmeyecek

batan bu köhne şilebde ne işleri var” (s. 20)

“çünkü battım kasa boş ne para ne çek

çünkü bütün telefonlar ısrarla alacaklı

bu gece yalnızım onlar gelmeyecek” (s. 20)

*“garson masa iyi manzarayı değiştir
büyük şimşek çakmalı gök gürültüsü filân
şöyle dalları kıran şakırtılı bir yağmur
köpek havlamaları bulut karanlığından
zehir bulabilir misin çabucak öldürecek
artık arsenik mi olur siyanür mü olur
hangisi olursa olsun hepsi işime yarar
yoksa bir tabanca bul bir avuç mermi getir
bu gece yalnızım onlar gelmeyecek
batan bu köhne şilebde ne işleri var” (s. 21)*

*“yankılanır
abanoz sokağı ’ndan
fahişelerin tamamları
tamamları” (s. 22)*

*“305’de şüpheli bir cıgara
ucunda tel tel dökülen bir çocuk
ne yanına dönse simsiyah
yağmurun kaderli camları
camları*

birini bekliyor ama kimi
elleri ter içinde teri soğuk
kapıyı dinler arasına
akşamları
militan akşamları” (s. 22)

“yukardaki odalar bütün boş
fakat merdivenlerde fısıltılar
belli belirsiz ayak sesleri
birileri mi var
o mu çok sarhoş
siyasi polis olmasın
yoksa serüven bitti mi
anlaşılmaz telefon çalıyor
karanlık anlamları
anlamları” (s. 23)

Korkunun Krallığı bölümünü oluşturan *Ağır Kan Kaybı, Ölmek Zamanı, Salı Sabaha Karşı, On Sekiz, 34 FN 346, Korkunun Krallığı, Nöbet Değişimi* adlı şiirler, 12 Mart öncesinde başlayan ve 12 Eylül’e kadar devam eden sosyalist öğrenci hareketlerini anlatır. *Attilâ İlhan*, 68 kuşağı olarak bilinen üniversite öğrencilerinin aktivite paralelde gerçekleştirdikleri sosyalist mücadeleleri, bireysel diyalektik yönteminde önemli yer edinen aşk mitosu perspektifiyle karakterize ederek kolektif bir bakış açısı yakalar. Şair, 40’lı yılların karanlığında yaşadığı işkenceleri, *Sansaryan Hanı’nda* deneyimlediği korku dolu günleri, 12 Mart ve 12 Eylül döneminin askeri diktasının neden olduğu trajik halete kadar genişleterek askeri rejimlerin öğrenci hareketleri ve sosyalist kesim üzerindeki kümülatif baskı mekanizmalarını bütün çıplaklığıyla yansıtır. Üniversite

öğrencilerinin sosyalizm ütopyası doğrultusunda gerçekleştirdikleri aktivist eylemler ve bunun sonucunda iktidar tarafından geliştirilen dispozitifsel söylemler; öğrencilerin izlenmesi, tutuklanması, işkenceye maruz bırakılması, zindanlara atılması gibi farklı muhteva örüntüleriyle iç içe geçerler.

Attilâ İlhan, Campbellci kahramanlık mitosundan hareketle dönüştürdüğü sosyalist kahramanların karşısında konumlandırılan iktidar figürlerinin yarattığı etkiyi, *Freyci* sonbahar mitosunun anlam tabanından beslenen *Tartarosçu* mitosa kanalize eder. 12 Mart'tan 12 Eylül sonrasına kadar uzanan baskı döneminin neden olduğu korku, tedirginlik, yalnızlık, yabancılaşma, dehşet, vahşet, baskı gibi karanlık duygular, şairin psikanalitik zemin üzerinden kodladığı histerik bir imgeleme aktarılır. *Attilâ İlhan*, askeri rejimlerin uyguladığı toplumsal ve bireysel baskıları, kahramanların ontik problemleri merkeziyle *Camusçu* yabancılaşma mitosuna aktararak histerik imgelemi sistemize eder.

Bu bağlamsal zemin, kahramanların öteki benini temsil eden, aktivist anima figürüyle temellendirilen mitik bir zamansallıkla kodlanır. Şair, baskı hareketlerinin neden olduğu trajik haleti, *Apolloncu* ışksallık ve *Prometheusçu* direniş mitiyle imgelenen anima arketipi üzerinden aşmak ister. Bu perspektif de şiirde kullanılan zamanı sirküle ederek öğrenci hareketlerinin başarısızlığını, mitik zamanların ilksellik-köken, çocuksuluk- ütopyasıyla distopik bir bağlama montajlar.

“biz yalnızlıktan doğduk o dağdağalı sudan

biz yani erdoğan ayşenur ali ve ahmet

birkaç litre kan bir hayli kemik epeyce korku

sanki bir tesbih koptu tane tane savrulduk

köy köy bucak bucak memleket memleket

yani afyon adilcevaz akçadağ turgutlu

birkaç litre kan bir hayli kemik epeyce korku” (s. 27)

“ne kadar korkmuştuk elimizden tutmadılar

doğrudur kendi içimizde daraldığımız
kim neyi savundu bilinmez nereye kadar
biz yani erdoğan ayşenur ali ve ahmet
başka bir yalnızlıkta boğulduk / havasızlıktan
sanki bir tesbih koptu tane tane savrulduk
köy köy bucak bucak memleket memleket
ne solculuğumuz solculuktan ne sağcılığımız
karanlık bir kapı olup üstümüze kapandılar
kimse bizi sevmeyi / ağır kan kaybımız” (s. 28)

“bana susar bir hayalle konuşurdunuz
hani fakülteden çıkarken vurmuşlardı
kollarınızda ölen tıbbiyeli çocuk
birbirinize nasıl da uyuştunuz
sevginizde yüceltici birşeyler vardı
korku bulaşığı garip bir mutluluk
bir filmi hatırlatan belki bir romanı” (s. 30)

“ (uzak mavi kız dalgasız bir su
ah onun yalnızlığı benim yalnızlığım
içimizde gemiler ansızın yol kesiyor
ansızın beni de vururlar mı korkusu
izlendiğini sanmak her gece adım adım

*şehrin karanlığında devriyeler geziyor
telsizde cızırtılar / cinayet alarmı” (s. 30)*

*“eflâtun ve ıssız ağzınız bir muamma
susardınız arkasında susmuşluğunuzun
tekrar tekrar sizi duruşmaya çağırırlar
geç vakte kalır sorgular bitmez ama
hapislik nedir ki / unutulmak asıl sorun
seyreldikçe seyrelir istanbul’dan mektuplar
ne arayanı kalır gittikçe ne soranı” (s. 31)*

*“salı sabaha karşı telefonla sıçradım
ay batıyor / aynalarda giyotin aydınlığı
gecenin bu saatinde beni kim arayabilir
dizimi uyku sersemi bir iskemleye çarptım
kıvılcımlar dizi dizi her yanıma dağılıyor” (s. 32)*

*“salı sabaha karşı telefonla sıçradım
ay batıyor / aynalarda giyotin aydınlığı
gecenin bu saatinde beni kim arayabilir
elektrik tozlarının iyice boğuklaştırdığı
ses bildiğim bir ses / kimindir çıkaramadım
“-ben suat’ım / sizi terminal’den arıyorum*

iner inmez aradım / galiba izliyorlar
istanbul çok değişmiş / yalnızım çok yabancıyım
gidecek başka yerim yok / korkuyorum” (s. 34)

“iki gecedir yerinden kıpırdamadı
çenesi kilitli dudakları şiş
karanlıkta gizlice sakal büyütüyor
içindeki başka bir kata inmiş
belki arka bahçeye uzak çocukluğundan
morsalkım kokuları böğürtlen tadı
yukarda haşarı uçurtmalar
annesi içerde çamaşır ütülüyor” (s. 36)

“birini çağırıyorlar onu olabilir mi
adını hatırlasa bilmece çözülecek
adını hatırlamıyor kaç yaşında olduğunu
hatırladığı içindeki bir gemi
yıllardan ilkokul belki 23 nisan
heybeli 'ye geziye gidilecek
yol boyunca aralıksız kuş yağmuru
gemiyle yarışan yunuslar
maviliğın gözlerine sığmayan sonsuzluğu
o ilk hürriyet sarhoşluğu

korkudan ihtiyarlayabilir mi

yirmi yaşında insan” (s. 37)

“dağılmış su dumanı şimşekli bir karanlığa

yağmurun altında çınar

çınarın altında o karaltı

bırakılmış bir araba

34 FN 346

sağ arka lâstiği yırtılmış

camlarında kurşun delikleri

içinde barut kokusu var

hâlâ çalışıyor silecekleri

bir sola bir sağa” (s. 38)

“şimşekler yaladıkça nikelajını

tırnak uçlarında çıtır çıtır

yoğun bir elektrik sokağa

bu araba mutlaka çalınmıştır

şüpheli ne zaman bulabilecekleri

dışarda unutmuş bir ayağını

bir genç direksiyona yıkılmıştır

kanı sımsıcak damlıyor

dirseklerinden koltuğa

roman çoktan bitmiş

yol bitmiş bitmiş kavga

hâlâ çalışıyor silecekleri

bir sola bir sağa

bir sola bir sağa

bir sola bir sağa” (s. 39)

“biryerlere gidecek oluyorum

ardımda birileri

hayal meyal varla yok arası

cıgaralarını avuçlarında saklamış

gözlerinde aynalı güneş gözlükleri

(bilmem yanılıyor muyum)

daha dün geceyarısı

televizyonda birileri

fakat konuşmuyorlar

bir bubi tuzağı sessizliği hüküm sürüyor

türlü olasılıklarla yüklü

olağanüstü iri

bir o kadar tehditkâr

(bilmem yanılıyor muyum)

beni dehşete düşürmek istiyorlar” (s. 41)

“ele geçirebilirlerse beni öldürmek

besbelli maksatları

(yanılıyor muyum neyim)

yanlış bir mıknatıs fırtınası içindeyim

şişe yeşili şerare atlamaları

şurup kırmızısı çakıntılar

sağım solum her tarafım elektrik

korkuyorum

korktuğumun bilincindeyim

birileri

şalteri indirdi indirecek

işim bitik” (s. 42)

Yalnızgezerin Notları adlı bölüm, *Attilâ İlhan*'in doğaya ve insanlara ait çeşitli izlenimlerinden hareketle kurgulanmış çağrışım manzumelerinden müteşekkildir. Şairin 1981-1986 yılları arasında kaleme aldığı şiirler bu paralelde çeşitli mitik epistemeler ihtiva ederler.

Bölümün ilk şiiri */nisan, akşamüstü/*'nde şair, ontolojik bir mitostan kök olarak insanın topluma ve doğaya karşı yaşadığı yabancılaşma duygusunu imgeleştirir. *Sisifos* mitinin anlam tabanıyla kurgulanan manzume, varoluşçu filozofların insanın evrendeki varlığına ilişkin tasavvur ettiği kör nokta- siyah nokta- metaforu üzerinden Khaos mitine aktarılıp insanlığın yaşamın keskin çizgisi karşısında deneyimlediği trajik halet yansıtılmaya çalışılır.

“anlaşılmaz

gökten mi indiği yerden mi kalktığı

ağır ağır süzülen siyah bir nokta

her akşam ufukta

sabit bir fikir

sessiz bir ısrar” (s. 47)

“vahşi bir kuş olmalı

belki kartal belki atmaca

bak şahin de olabilir

dağıtır içine daldığı bulutları

o bulutlar ki kararsızlığımız

içimizdeki ölüm karanlığı

eflâtun saçakları suya sarkıyor

kuytularında şimşekler

yanmış kibrit kokusu” (s. 47)

/Temmuz, öğle/ adlı manzume, *Freyacı* mevsimsel mitos bağlamında kurgulanmıştır. *Attilâ İlhan* şiirde, yaz mitosunun yakıcılığıyla karakterize ettiği diriliş imgelemine, sonbahar mitinin çöküş haletiyle antitezleştirerek ikircikli bir yapı ortaya koyar. Bu bağlamda kullanılan ikircikli yapı da, insanlığın iyimser görünümünün altında yatan fenomenolojik anlamla ölüm epistemesine kanalize olarak beşeriyetin yaşadığı çöküş haleti bütün sarıhlığıyla dillendirilir.

“camlar sıcaktan erimiştir

yağlı bir güneş asfalta sivanıyor

fiskiyelerde gökkuşağı titreşimleri

muazzam bir uçak gemisi şehir

isabet almış yanıyor” (s. 48)

“oysa maçka'da çınarlar

daha temmuz'da

gün görmüş bir tevekküle göğüs geçirir

gölgelerinde şimdiden sonbahar resimleri

sinsi yaprak nemi burnumuzda

insan mevsime aldaniyor” (s. 48)

/Ağustos, Kuşluk/ adlı manzumede *Attilâ İlhan*, *Zeus* miti bağlamında kodlanan iktidar figürünün karşısına, *Prometheus* miti perspektifiyle dönüştürülen direniş epistemelerini monte eder. Şair bu anlam katmanına *Bachelard* fenomenolojisinde dirimi imgeleştiren akışkan su metaforu üzerinden ulaşır. *Prometheus'un* tanrılardan ateşi çalarak egemen erke karşı başkaldırması şiirde, tanrısal düzene ait olan denizin veyahut da ilksel suyun kahramanın kendi beniyile içselleşmesi sonucuyla bir dönüşüme uğratılır. *Attilâ İlhan*, *Prometheus'un* tanrılardan ateşi çalarak özgürlük ateşini yakmasını, şiirde, *Campbellci* kahramanlık mitosuyla kodladığı kendi beninin suyu çalmasıyla senkronize ederek şiirin derin anlam tabanında başkaldırı imgelemine kodlar.

“bir deniz biriktirdim

gece mavilerinden

sabaha karşı kullanıyorum

adamakıllı bir deniz

sıcak ve buharlı

deprem titreşimleri

derinliklerinden” (s. 49)

/Kasım, Akşamüstü/ adlı şiir, 12 Eylül cuntasının uyguladığı toplumsal baskıyı, *Zeus* miti üzerinden dönüştürür. Şair; Yunan mitosunda *Zeus'a* ait olan yıldırım, gök gürültüsü, şimşek gibi unsurlardan hareketle anda yaşanan sıkıntılı durumu imgeleştirebilir.

“bulutlardır
 karanlık bir telâşla kopup marmara’dan
 gök gürültüsü ve şimşek
 istanbul’un omuzlarına sarkan
 değiştirip
 tepeden tırnağa zamanı” (s. 50)

“bulutlardır
 bir tehlike akşamı
 hissini uyandıran
 yağlı kırmızı
 ve kıvılcımlı mor
 öyle müthiş ki yağmurun hızı
 denizden su dumanları yükseliyor” (s. 50)

/Şubat, Sabah/ adlı şiirde Attilâ İlhan, Bachelard fenomenolojisinde ilksellik, Rank psikanalizminde de ana rahmine dönüş üzerinden temellendirilen köken mitosunu sorunsallaştırır. Şiir, kronolojinin insan ilkselliğini zedelediği hususuna gönderme yaparak insanın çocukluk yıllarında yakaladığı *purity* formunun mükemmelliyetçi yapısını imgeleştirir.

“daha dün hepsi çocuktu
 tüy kalem gibi ince uzun
 yıkanmış bir bardak gibi
 temiz ve çıplaktılar
 sonra ne olduysa oldu

fena halde bıyık bıraktılar

kıllı kara bayrakları

devasa bir korkunun” (s. 51)

/Haziran, gece/ adlı manzume, renklerin mitolojisi üzerinden temellendirilmiştir. *Attilâ İlhan*; mavi, yeşil, sarı, kırmızı, pembe gibi tanrısal düzene ait olan dirimsel renkleri *Tartarosçu* siyahi imgelemele olumsuzlayarak konjonktürün- 12 Eylül askeri cuntasının uyguladığı şiddet pratiği- trajedisini aktarmak ister.

“mavileri alıp götürdüler

artık ne yeşil ortalıkta ne de sarı

kırmızılar hanidir kayıp

bilinmiyor nerede buldukları” (s. 52)

“pembelik ayıp

kahverengiler sürüldüler

lâcivert kararıyor ümit az

eflâtunun tadı tuzu kalmadı

hayatımız renksiz

hayatımız siyah beyaz” (s. 52)

Aktardığımız mısralarda söylemselleşen */hayatımız renksiz/ hayatımız siyah beyaz/* mısraları, doğrudan mitolojik tabanda kodlanan siyah rengin olumsuz anlamı üzerinden temellendirilmiştir. “Genel hatlarıyla bakıldığında bütün dünya mitolojilerinde ve simgeciliğinde kara rengin daha çok olumsuz anlamları ifade etmek için kullanıldığını görüyoruz. Ezeli karanlık, boşluk, ölüm karanlığı, tahribat, üzüntü,

büyü, kötülük ya da ölümle ilgili mitlerde yer alan tanrılar, karmaşa ortamı, Şeytan vb gibi pek çok şey kara renkle birlikte ifade edilmiştir.”³⁶¹

Bu bağlamda³⁶² düşünülduğünde şairin, */hayatımız siyah beyaz/* söyleminde kullandığı siyah ve beyaz renklerinin diyalektiğinin olumlu bir anlama ulaşmasını beklerken *Attilâ İlhan, Adornovari*³⁶³ bir tabirle söylemek gerekirse siyah ve beyaz renklerinin mitik zıtlığından doğacak sentezi, negatif bir diyalektikle olumsuzlar. Bir başka ifadeyle şair, siyah ve beyaz renklerinin çatışmasından vuku bulacak olumlu sentez formunu, negatif diyalektikle olumsuzlayarak evrensel akışın olumsuz bir bağlamda teşekkül ederek ilerlediği hususuna vurgu yapar. Nitekim şiir detaylı bir gözle incelendiğinde şairin, hayat akışını sembolleştiren dirimsel renklerle yeraltı dünyasını imgeleştiren siyahi renkleri çatıştırarak ulaştığı epistemenin, Khaos miti bağlamında kodlanan karanlık bir dünya algısı olduğu apaçık ortadadır.

/Ekim, Akşam/ adlı şiirde *Attilâ İlhan, Freyci* sonbahar mitinin çöküş imgeleminden hareketle kahramanın yaşadığı bunalımı gözler önüne serer. Politik perspektifte, 12 Eylül döneminde yaşanan şiddet pratiklerinden sonra çöküş haleti içerisine giren kahramanın dramını imgeleyen şiir, Türk ve dünya musikisinin mitik perspektifiyle andaki trajik durumu aşkınlaştırır.

“ah nasıl uyandım uyandım

sırf kan ve köpük bir gurubun

şarap rengi bulutları arasındayım

gökyüzü ayva sarısı ve solgun

sonbahar yaprakları

saçlarıma dökülüyor

yalnızım ah yalnızım

son yolcularım da gitti

³⁶¹ Y. Çoruhlu, *a. g. e.*, s. 209.

³⁶² Vurguladığımız bağlamsal tabaka, Hegel diyalektiğinde tez-antitez-sentez formülasyonu ile ulaşılan pozitif anlama gönderme yapar.

³⁶³ Ayrıntılı bilgi için bkz., Theodor W. Adorno, *Negatif Diyalektik*, İstanbul 2016.

*ne kurt kaldı ortada ne kuş
pencerelerde rüzgârın ıslıkları” (s. 53)*

*“hiç böyle şey olur muymuş
içimden birisi kulağıma yine bir şey söylüyor
açıklıkla bir türlü duyamadığım
adamakıllı duygusal
bir o kadar da ciddi
aklımı başımdan alıyor anlattıkları
kim olabilir bu
kim olabilir bu
kim olabilir
belki ‘acemaşirân’ emin ağa
belki antonio vivaldi” (s. 53)*

/Aralık, Sabaha Karşı/, / Mart, Akşamüstü/, / Ocak, Gece/ ve / Ağustos, Akşamüstü/ adlı şiirler, 20.yy insanının yaşadığı ontik problemleri imgeleştirirler. Attila İlhan bu şiirlerde, 12 Eylül döneminin neden olduğu dehşet haletini, cehennem mitosunun imgelemiyle dönüştürerek insanlığın deneyimlediği yabancılaşma, korku, kaygı gibi duyguları ifade etmeye çalışır.

*“çıplak dallarda üşümüş
kırağıdan şaşkın
tekir serçeler
gökyüzü kararmış gümüş
ay saklı bulutlar yakın*

bunlar en uzun geceler” (s. 54)

“miğdemde bir bulantı

sırtımda ürpermeler

hiç yoktan hastalanmışım

ağzıma acı sular geliyor

sanki yanlış bir meyva

belki bir turunç

ısırmışım

yo hayır

yaşlanmışım” (s. 54)

“büyük yalnızlıklar oluyor

üç ölü on sekiz yaralı

yakalanmamak mümkün değil

elimiz kolumuz bağlı” (s. 55)

“yalnızlık sinsî hastalık

sansar gibi sessiz seyreder

nereden vuracağı anlaşılmaz

ne aşısı bulundu ne seromu

kurtulma ümidi az” (s. 55)

*“yanlış kapıyı araladım
arkası boşluk
uçurum karanlığından
yıldırım kıvılcımları
oysa soğuk” (s. 56)*

*“aynada hayalime takıldım
benden çok çabuk ihtiyarlıyor
benzi fena soluk
saçları bütün dökülmüş
cam kırığı kır sakalları
buz kalıbı gibi donuk
gözleri sabit bakıyor
galiba çoktan ölmüş” (s. 56)*

*“ağustos’un son haftası
leylekleri giderken gördüm
bulut kıvtularına saklanarak
müvesvis bir yağmur hazırlanıyor
yüreğimde yine o
müphem ve mükemmel
sonbahar tasası” (s. 57)*

Serbest Gazeller adlı bölümde *Attilâ İlhan*, divan edebiyatımızın gazel tarzını Marksist epistemelerle çevreler. Ana perspektifte Marksist felsefenin teorik ve pratik yanlarını anlatan gazeller, eski edebiyatımızın yapısal zemininden beslenerek çağdaş bir şiir deneyi ortaya koyarlar.

Bölümün ilk şiiri *Şeyh Bedreddin-i Simavî'ye Gazel*, 15. yy'da Osmanlı Devleti'nde sosyalist bir direniş ortaya koyan kahraman *Şeyh Bedreddin* merkeziyle kaleme alınmıştır. *Attilâ İlhan* şiirde, *Şeyh Bedreddin* ve onun fikriyatı olan sosyalist düşünceyi, *Campbellci* kahramanlık mitosu bağlamında sonsuz bir yolculuğa aktararak politik bir mitos ortaya koyar. *Jungcu* düşüncenin kollektif bilinçaltı ideası perspektifiyle kurgulanan politik mitos, sosyalist düşüncenin teorik ve pratik hareketlerinin çağlar boyu kültürel normlar vasıtasıyla aktarımına gönderme yaparak genetik bir perspektifle iç içe geçer.

“gönül mahzun

ay karanlık

yıldızlar gözden nihân olsa da

arşı ferşi ışıktan titretecek

bir aydınlık imkânıyız biz” (s. 61)

“ince bir yağmura gerçi asılmıştır

-serez'in esnaf çarşısı'nda-

uzadıkça uzar gölgesi darağacından

o asırdan bu asıra

şeyh bedreddin-i simavî'nin

elhâk/ devamıyız biz” (s. 61)

“tohum ağaç ve orman

ölümün içerdığı hayat

buhara inkılap eden su

-iriş dede sultanım iriş-

gün bu gün saat bu saat

diyalektiğin fermanıyız biz” (s. 62)

Diyalektik Gazel ve Düm Tek’li Gazel’de Attilâ İlhan, sosyalist fikriyatın teorik zemini olan tarihsel diyalektik yöntemini sorunsallaştırır. Şiirlerde birbirine karşıt imajların kullanımıyla temellendirilen diyalektik felsefe, doğum-yaşam-ölüm döngüsünün tekrar yaşama açılmasıyla kozmik bir mitos ortaya koyar. *Eliadeci* perspektifte düşünürsek kozmik çevrimsellik mitosuna gönderme yapan bu durum, diyalektik yöntemin manifestosunu ortaya koyarken mitik kök olarak kullanılmıştır. Ayrıca şair, diyalektik yöntemi problematike ederken *Schopenhauercu* türsellik ve *Jungcu* genetizm bağlamında kodlanmış evrensel akışın kökenine de gönderme yapar. Köken mitosunun içerisine aktarılan diyalektik yöntem, evrendeki eylemselliği sağlayan akış epistememesine aktarılarak tikel bir felsefeyle sentezlenir.

“büyük bir şaşaadır ölüm

ebrûlu nurlarla gelir

öyle bir yanardağdır ki öfkesi

mutantan destur’larla gelir” (s. 63)

“karşıtıyla yüklüdür her şey

mutlak çözümlerden vazgeç

tartışılmaz mükemmellikler

ne gizli kusurlarla gelir” (s. 63)

“nasıl doğmakla başlarsa ölüm

*ölmekle başlar öyle hayat
bil ki dünyayı saran sıçramalar
birikmiş şuurlarla gelir” (s. 63)*

*“bu sevda dünya sevdasıdır
erenler / sevmekle bitmez
bestenigâr bir şarkıdır ki
düm tekâ düm tek’le bitmez” (s. 64)*

*“gerçi ölüm mukadder
serviler divan durmuş başucunda gidenlerin
o türden bu türe fakat
balıktan insana yükselir hayat
macera ölmekle bitmez” (s. 64)*

*“bulutlar kat kat
tutuşur birdenbire grupta erguvanlar
iğneler halinde bastırır yağmur
hiç şaşmaz
yıldırım gelir ardından
fırtına şimşekle bitmez” (s. 64)*

İstintak Gazeli adlı manzume, *Freycı* sonbahar mitosundan kök alınarak kaleme alınmıştır. *Attilâ İlhan*, sosyalist mücadele içerisinde olan kahramanların yaşadığı zor durumları, sonbahar mitinin karamsar imgelemiyle ölümsellik epistememesine aktarır.

Tartaros ve *Khaos* mitinden tabanlanan ölümsellik epistemesi, şiirin sonuna doğru ortaya konan sosyalist mitosla bütünleşerek geleceğe yönelik kurgulanmış *Pandoracı* umut mitosuna gönderme yapar.

“ne yana dönsek bir cehennem

hay allah temmuz mudur

yanan ruhumuz mudur” (s. 65)

“öyle ağır

öyle büyük yanılısamalarla geçer ki zaman

gözler kararır

kan kurur nabız yavaşlar

sebepe korkumuz mudur

yüz yıllık sorgumuz mudur” (s. 65)

“ayağının altında oynar zemin

gök çatlar bozulur namaz

sen sen ol

sıkı tut yüreğini

hiç belli olmaz

vaziyet umutsuz mudur

sabrımız umudumuz mudur” (s. 65)

Şarkı-ı Karip gazelinde *Attilâ İlhan*, Doğu kültürünü mitik bir algıyla değerlendirir. İslami duyarlılığın ön plana çıktığı şiir, evrensel gök algısının somutlaşmış hali olan tanrının vahdaniyeti üzerinden kurgulanmıştır. Şair, gök

diyarından gelen tanrısal işaretleri ve tanrılara sunulan kurbanları imgeleştirdiği şiirde, mitik panteonların ritüelistik uygulamalarına temas eder.

“müstağni ve âsûde

ballı bir mehtap ki başa belâ

serviler biriktirir uzak çan seslerini

kaybolduğu yerde birdenbire belirir şehir

kervanlar ki yorgundur uzak asya'dan gelmiştir

karanlığa ihtırıp partal develerini

köhne bir han aranırlar” (s. 66)

“edepsiz sülfür kokularıyla

bastırıp bulutlar en yukardan

kıvılcımlı ve kara

almaya can aranırlar

yâni kurban aranırlar

çatır çutur ezerek

yıldızları kesme billûr ısfahan gecelerini

selâm-üs-salât aksedince ufuklardan

o mü'minler ki yoktur

aniden sırrolmuştur

bütün gözlerden nihan

bomboş cübbeleri birer hayalet

tenha avlularda تنها

bir şadırvan aranırlar

el yordamıyla

abdest almaya” (s. 67)

Cehennem Kasidesi şiiri, 12 Eylül karanlığını bütün sarıhlığıyla gözler önüne serer. Şair, *Freyacı* sonbahar mitosu bağlamında imgelediği konjonktürü, Türk mitolojisinde yeraltı diyarına ait kodlanan yedi katlı zindan imiyle sentezleyerek şiiri cehennem mitosuna kanalize eder.

“yıldızlar dağıldı yerlerinden

karardı güneş

ne akrep kaldı ne yelkovan

bilinmez hangi zaman içindeyiz

tuzruhu yağıyor bulutlardan

elimiz yüzümüz paramparça

tepeden tırnağa kan içindeyiz” (s. 68)

“insan yiyen ağaçlar kuşatmış çevremizi

nemli kadife teması yamyam yapraklarının

eflâtun ve sarı

leoparlar sürüyor besbelli izimizi

uzaktan sırtlan kahkahaları

zehirli örümcekler sarmaşıklardan

hem aç hem susuz günlerdir uykusuz

çok fena kaybolmuşuz

vahşi bir orman içindeyiz” (s. 68)

“cehennemde bir sofrı kurmuşuz
bir yanardağ sofrası” (s. 69)

“silâhlar doldurulur

şakır şukur

dışarda nöbet devralınıyor

içerde zincirlerin ağırlığı

Öfke ve keder

ve inanılmaz pişmanlıklar

tavanda yağlı bir su damlıyor

lâğım karanlığında farelerin ıslığı

dört zaruret halinde dört duvar

içimiz artık büsbütün deniz

o mavi gezegen ki adına dünya denilmiştir

aslında yedi kat zindanın içindeyiz” (s. 69)

İncesaz adlı bölümde *Attilâ İlhan*, Türk musikisinin tarihe geçmiş makamlarından hareketle bir takım sorgulamalar yapar. Eski kltrmz modern şiir geleneğiyle harmanlayan bu grup şiirlerinin ilki *şehnâz*'da şair, Türk musikisini mitik bir bakış aışıyla yorumlayarak aşk epistemelerini imgeleştirir. şiir, Türk musikisinin geçmişte yaşadığı ihtiyaşlı günleri mitik aşk temasıyla kodlayarak mitik zamanı, Türk musikisinin ve mitik aşkın “an” içinde dejenere söylem tarafından tahrip edilmesiyle de tarihsel zamanı kodlayarak *Eliadeci* tarihsel zaman-mitik zaman diyalektiğinin temel yapısını ihtiva eder.

“sonbahar kuşları teker teker terkettiler boğaz'ı

o mızrap aynı yorgun tereddütle yoklardı şehnâz'ı
içten bir serzeniş gibi tatlı hayli yumuşak bazı
bazı tellerinde geçmiş zamanların istiğnası nazı
o mızrap aynı yorgun tereddütle yoklardı şehnâz'ı" (s. 73)

"sinsi bir ısrarla uzamaz mı gün günden geceler
karanlık fena bastırır ürkek bir yağmur çiseler
artık ne eski ihtiras kalmış ne iyimser düşünceler
uçurumlara açıldığından gönlündeki pencereler
yoğun kötümserlik bulutları kuşatmış incesazı" (s. 73)

Hüzzam adlı şiir, *Freyci* sonbahar mitinin çöküş imleriyle karakterize edilir. *Attilâ İlhan*, *Apolloncu* tanrısallığa ait olan ay, yıldız gibi kozmik unsurların tanrısal ışığını söndürerek oldukça karamsar bir manzara çizer. Şair şiirde imgelediği dramatik ahvali, *Jungcu* anima-animus bütünleşmesinin kodladığı tamlık formuyla aşmak ister. Aşkın bir aşk temine gönderme yapan bu durum, sevginin ölüm epistemesiyle iç içe geçirilmesiyle mitik bir ölüm panoraması çizer.

"beykoz'da bir balkonda alingan bir ud buldular
ay buluta giriyor yıldızlarla doldu sular
ağaçlar mehtabı dağıtıyorlardı unutulduklar
ölmekle sevmek hiç yakınlaşmamışlardı bu kadar
infilâk edebilirler dudak dudağa bir dokunsalar
ay buluta giriyor yıldızlarla doldu sular" (s. 74)

"sevenler el koyar sevdiğine kısaca yok olmaktır

sevdanda kendini kaybetmek sevdiğinde bulmaktır

ne o gerçektir ne sen aşk büyük bir avunmaktır

ne kadar görkemliyse o kadar hüsrana uğratır

en iyisi bu belâya belki hiç tutulmamaktır

o ağır yalnızlardır ki bu sayede kurtuldular” (s. 74)

Acemaşîrân adlı şiirde *Attilâ İlhan*, mehtabın tanrısallığından hareketle geçmiş günlerin mitikitesine yelken açar. *Eliadeci* perspektifte söylersek, andaki bir unsurdan hareketle kozmogoniye tekrar ettiren mitik zamansallık, *Kolağası Necip Süleyman* ve onun hayal ettiği mitik sevgili arketipi üzerinden mitik aşk epistemesine de kanalize olarak dionizyen bir coşkununla bütünleşir. Şiirde mehtabın büyüünden hareketle mitik zamanların seranatını yapan şair, an içinde meydana gelen dejenere söylemin mitik aşkı paralyze etmesini, zamane gençlerine yönelik kodladığı video oyunları metaforuyla temellendirerek mitik zaman ve tarihsel zaman arasındaki zıtlığa gönderme yapar. Aynı zamanda şiir, aşk acısının yarattığı trajik haleti mükemmellik formu olarak aktararak fetişist bir mitosa da bağlanır. *Attilâ İlhan* acı çekmenin bireyi tanrısallaştırmasına dair kodlanan *Nietzsche*ci bakış açısını; gerçekleşmeyen aşklar, cinsel arzuların baskılanması gibi epistemelerle çevreleyerek *Freudien* bir perspektif de yakalar.

“bir tambur ki suadiye telleri teşrîn yaprakları

mehtabın sihri canlandırır yıkılmış eski konakları

lâkayt video gençlerinin farkına varmadıkları

en kalın kederlere batmış en imkânsız aşkları

o mahzun küçük hanımları o telkâri halayıkları

mehtabın sihri canlandırır yıkılmış eski konakları” (s. 75)

“perşembe akşamları ah bambaşka beklenirdi

kolağası necip süleyman karanfillerle gelirdi

*dallarda japon fenerleri yemek dışarda yenirdi
gözleri buldukça gözlerini nasıl derinleşirdi
içinde şimşek teyelleri mavi yeşil titreşirdi
görünmez bir elektrikle çekilirdi dudakları” (s. 75)*

*“oyşa onun sevdiği onda elbette kendi hayalidir
varlığı değildir onun varlığına katılıp ikmalidir
aşkı ölümsüzleştiren gerçekleşmemek ihtimalidir
mutsuzluk dediğin mutluluğun her günkü hâlidir
en yoğun arzuların bilinç altına intikalidir
cinselliğin makas değiştirmesi ve delilik tuzakları” (s. 75)*

Hisar Buselik manzumesi, musiki mitosu bağlamında kodlanmış bir tanrısallığa gönderme yapar. Şair, ontik perspektifte sorgulanan ölümün bireye yönelik ortaya koyduğu yıkıcı söylemi, *Hisar Buselik* makamının mitikitesiyle aşarak *Apolloncu* bir imgelem ortaya koyar.

*“ölüm kesin ve mutlak kimsenin hiç kimseye
yardımı dokunmuyor cevap yok bilmeceye
sinsi bir korku siner zamanla düşünceye
dehşetle bakışırdık kulak kabartıp geceye
uzaktan vuran davul amansız silâhlardı” (s. 76)*

*“korkuyla geçen ömür görünmez bir deliliktir
mutluluk uzun sürmez mutlaka gündeliktir
ölüme yenik düşen aslında korkuya yeniktir*

teselli kulağında kalmış o hisar buselik'tir

hani bir zamanlar lâmbalarımızda yanardı” (s. 76)

Şetârabân şiirinde Attilâ İlhan, Türk musikisinin önemli makamlarından Şetârabân temeliyle mitik bir bakış açısı yakalar. *Apolloncu* imgelemin tanrısallığıyla kurgulanan dionizyen musiki mitosu, antitezi olan *Tartarosçu* imgelemlerle çatıştırılarak diyalektik bir algı yakalanır. Şair şiirde /geldiler/ söylemiyle kurguladığı *Tartarosçu* mitosu, Türk musiki mitosu bağlamında kodlanan mitik zamanları dejenere eden karanlık güçlerle sentezleyerek mitik zaman-tarihsel zaman zıtlığını gözler önüne serer.

“geldiler o karanlık kız yapayalnız gitti

bulutlandık geldiler aydınlığımız gitti

geldiler vahşi ve kibirli sanki bir kuşcağz gitti

dönmesi mümkün müdür geldiler aklımız gitti” (s. 77)

“çok ilerlemişti mevsim su dumanı içindeydik

çalgılar çoktan tükenmişti çığrından çıkmış geceydik

meclisin akıbetinden zaten endişedeydik

geldiler dağıldı soframız heyecanımız gitti” (s. 77)

“korkuların unutulduğu tımturaklı bir andı

yıldız yıldız uçuşan zilzurna şetârabân'dı

ateşten o karanfil şetârabân'a sultandı

geldiler yerle bir olduk sultanımız gitti” (s. 77)

Sûz-i dil-ârâ şiiri, divan edebiyatımızın epistemolojik zemininden beslenerek kaleme alınmıştır. Şair, eski edebiyatımızda sevgiliye kavuşamamanın neden olduğu sıkıntıları anlattığı şiirde aynı zamanda, Osmanlı Devleti'nde kahve içerek yaşanan ext

hale gönderme yapar. Şamanik ayinlerin kökeninde bulunan vecd hal temeliyle dönüştürülen kahve metaforu, şiiri mitik bir bakış açısıyla yorumlamamıza imkân vermektedir.

*“sürün cezvelerde sürün kabarsın esmer kahveler
yakın yakın mumları büyüün divanhaneler
çekip çekip coşmuştur mestâne hânendeler
zil gibi titreşirler / aah / selâtin meyhaneler
âvâre kuyrukluyıldız dillerde sûz-i dil-ârâ” (s. 78)*

*“teşrîn yağmurlarıdır simsiyah hicrânım efendim
hanidir iftirakımızdan vallahi pişmanım efendim
yâdınıza hiç mi gelmez aşkımız cânım efendim
bulutlara ulaşmıştır âhım efgânım efendim
âvâre kuyrukluyıldız dillerde sûz-i dil-ârâ” (s. 78)*

Bestenigâr adlı şiirde *Attilâ İlhan*, Türk musiki mitosunun tanrısallığından hareketle andaki trajik haleti aşar. Türk musiki mitosuyla kodlanan tanrısız atmosfer; ay, güneş gibi *Apolloncu* unsurlara aktararak yaratılan ritüelistik atmosfer, ölüme meydan okuyup sonsuzluk perspektifi çizer. Zamanı daireselleştiren sonsuzluk perspektifi, şiiri mitik bir boyuta da angaje eder.

*“kanlı bir serencamdı tek tük kurtulanları
meçhul bir kıt’a gibi keşfettiler bestenigâr’ı
tırmanır göklere kıvılcım sarmaşıkları
kanunların bitirip bitirip başladıkları
gerçek mi bu şehriyin gerçek mi yaşadıkları
meçhul bir kıt’a gibi keşfettiler bestenigâr’ı” (s. 79)*

“gurup vakti güneş bulutlardan sıyrılınca
 bir tâvus kuyruğudur menevişli kanlıca
 hayata anlam veren ölümmüş anlaşılınca
 ölümü aşmak için ölesiye yaşanınca
 ne korkuya yer kaldı ne öfkeye ne hınca
 meçhul bir kıt’a gibi keşfettiler bestenigâr’ı” (s. 79)

Eskiden Başka Kızlar adlı bölümü oluşturan *Bambaşka, Gülşen’i Hatırlar Mısın, Müşerref, Lâmia’yı Görseydiniz..., Süheylâ, Muammer* şiiirlerinin hepsi kadın arketipi bağlamında kodlanmıştır. *Attilâ İlhan*, geçmişte âşık olduğu, ulaşamadığı kadınları; ay, yıldız, güneş, su gibi *Apolloncu* ışksallık ve *Aphrodite* güzellik mitosuyla dönüştürerek mitik bir bakış açısı yakalar. Tanrısal unsurlarla imgelenen kadınlar, 40’lı yılların karanlığıyla sentezlenerek şiiirler politik bir perspektife de kanalize olur. Şair, geçmişte yaşadığı aşklara yönelik kurguladığı mitik zamansallığı, “an” içinde, kadınların ölümüyle antitezleştirerek *Eliadeci* mitik zaman-tarihsel zaman diyalektiğinden faydalanır.

“eskiden başka kızlar görgüsü başka
 başka güzellikleri bölüşürlerdi
 kırlangıçlar dağılırdı bakışlarından
 o hızla dalınca başka bir aşka
 başka türlü sevişir öpüşürlerdi
 dalgası başkaydı köpürüşü başka” (s. 83)

“eskiden başka kızlar gülüşürlerdi
 çiçekle donatır sizi takılışları

*yolu yordamı başka örgüsü başka
gerçekten hayale dönüşürlerdi
ne kadar başkaydı aşkı taşıyışları
acıdan tatlıya yürüyüşü başka” (s. 83)*

*“gülşen’i hatırlar mısın / hani mavi kız
gökyüzünü sığdırmış uzun gözlerine
hani o yaz izmir’de yaşadığımız
dokuzyüz kırkbir yazı / derinden derine
uzaklarda harp / uğuldayan bir nabız
hani o yaz izmir’de yaşadığımız” (s. 84)*

*“gülşen’i hatırlar mısın / kirpikleri kıvrıcık
damarlarında sanki ay ışığı dolaşırdı
yaşamaya üşenirdi tembeldi birazcık
güzelliğini nasıl savrukça taşırdı
henüz izmir’deydik daha taşınmamıştık
yaşamaya üşenirdi tembeldi birazcık” (s. 84)*

*“gülşen’i hatırlar mısın / bütün gençliğimizdi
sinemadan bir çıkar aman tanrım
eline jean harlow su dökemezdi
liseden sonra okumadı sanırım*

*hepimizi küçümser kimseyi beğenmezdi
eline jean harlow su dökemezdi” (s. 85)*

*“müşerref vardı bir de / o devirde
gözlerinin girdabında kaybolduğumuz
bulutlar uçuşurdu kirpiklerinde
dudaklarına kuşlar kondurduğumuz
öfkemizin hızı serüven tutkumuz” (s. 86)*

*“ağustos böceklerinin yamyam akordeonları
ısrarla uğuldadığı mahmur tembelliklerin
müşerref’in uzandağı yaz balkonları
tuzparça dağıldı çarpıp da güneşin
üstünde pul pul gülünce dişlerinin” (s. 86)*

*“lâmîa’yı görseydiniz aydınlık bir hayret
yüzünden eksilmezdi / biraz da kimsesiz
büyümüştü / teyzesi vardı bereket
derlitoplu giyinir eli yüzü tertemiz
daima kış solgunu kırık döküktü evet” (s. 87)*

*“lâmîa’yı görseydiniz gözleri bir memleket
nasıl da cana yakın mutlaka severdiniz*

samsun 'da tutuklandı / en büyük felâket

verem mi neymiş orası çok belirsiz

ölüsü sokaklarda kaldı nihayet” (s. 87)

“sanki bir samanyolu adı süheylâ

içimde pırıl pırıl 40 karanlığından

sonbaharın özetidir gözleri elâ

gülüşü kanatlanır mevlevî çınarlardan

ne zaman hatırlasam kulaklarımda hâlâ” (s. 88)

“bazan annemiz ki müşfik meselâ

zehirimizi alır hiç acıtmadan

gömleğimizde düğme papucumuzda cilâ

ceplerimize harçlık nafakasından

cezaevi ziyareti ve ilâhiri ve ilâ...” (s. 89)

“içimde pırıl pırıl 40 karanlığından

sanki bir samanyolu adı süheylâ” (s. 89)

“peki ya muammer altın dişli esmer

gözleri gülümser gizlice menevişli

hayreti şiddetli şiddeti kötümser

ne ünlemler üretti yağ yeşili

peki ya muammer altın dişli esmer

neresinden baksan intihara elverişli” (s. 90)

“peki ya muammer içinde duya duya

sarmal bir korkuya kaptırmış kendini

birden eridiğini söylüyor görenler

uzak bir uğultuya kulak kesildiğini

peki ya muammer rüya içinde yüra

uyumaktan ölmeye ölmekten uyumaya” (s. 90)

O Eski Adamlar şiir grubunda Attilâ İlhan; Mustafa Suphi, Nazım Hikmet Ran, Mustafa Kemal, Sarı Mustafa, Mahmud Yesari, Naci Sadullah, Şefik Hüsnü Bey, Eleşkirtli Mustafa, Kuleli Öğrencileri, İttihat Terakki vb. şahıs ve grupları Campbellcı kahramanlık mitosuyla imgeleştirerek Türk siyasi hayatına damga vurmuş şahsiyetlerin tarihi panoramasını ortaya koyar. 40’lı yıllarda sosyalist kesim üzerinde uygulanmaya başlayan işkence hareketlerini 71 ve 80 dönemlerinin karamsar haletiyle karakterize eden şair, kahramanların yaşadığı dramı Freycı sonbahar mitosunun karamsar imgelemiyle ortaya koyarken kahramanların egemen erke karşı olan mücadelelerini de Prometheusçu direniş mitosuyla kodlamıştır. Attilâ İlhan, geçmişte kahramanlıklar yapmış sosyalist şahsiyetleri “an” içerisinde diriltirek ilksel kozmogoniye tekerrüre uğratmakla birlikte, bu durum Jung perspektifinde kodlanan genetik bakış açısına da kanalize olarak şiirler arketipsel bir boyuta oturur.

“akşam oldum biraz önce kanlı saatlar duyurdu

nasılsa zaman içinde bir yerlere kayıyorum

bin dokuz yüz otuz’lar bakıyor pencerelerimden

bütün gazetelerde büyük komünist tevkifatı” (s. 93)

“kısmı-siyasi’den ‘onu’ mevcutlu getirdiler
 gözleri mavi mavi mahzun başında meşin kasket
 uzun boylu bir adam bilekleri kelepçeli
 şair miymiş neymiş ihtimal nâzım hikmet
 mahkemesi ankara’da idamdan görülüyor” (s. 93)

“ne cepte bilet elde bavul haydarpaşa garı’ndayım
 yüreğim rüzgârla dolu göklerimde bulutlar
 kalkan her trenle meçhul bir şehre gidiyorum
 gelen her trenden o eski adamlar iniyor
 sanki hiç ölmemişler sanki bu gün o gün
 çizgileri keskin elmasla kesilmiş gibi camdan
 sakalları esrarlı fısıltılarla büyüyor
 bakışlarında fâniliğin korkunç buğusu
 bir de konuşamıyorlar / ne yapsan konuşamıyorlar” (s. 94)

“bir an mustafa kemal göründü yataklı vagonun
 ince uzun parmaklarında eriyor cıgarası
 açık bir çakı tehdidi kilitli dudaklarında
 bakışları değdiği yere iki kurşun deliği bırakıyor” (s. 95)

“ifham gazetesinden mustafa suphi bey / sinop sürgünü
 bilmem derhatır edebildiniz mi / gözlüklü çelebi bir zat

*bıyıklarını burup derdest eylemişlerdi / palaskalı
ve çakır gözlü ittihatçılar - ki mübarek bir cuma günü
fırar edip / sabah ezanı odesa'ya yelken açıyor / kolalı
yakası kirli pantolonu buruşuk maneviyatı berbat” (s. 98)*

*“amerikan barda yine naci sadullah'ı gördüm
simsiyah saçlarını fena halde arkaya taramış
ışıkta başını oynattıkça gökkuşağı yansımaları
bir röportajdan mı gelmiş bir röportaja mı gidecek
elinin değdiği her kadehi o dakika boşaltıyor” (s. 99)*

*“ürpertici çığlıkları bahçekapı'da ilk tramvayların
sansaryan hanı kaç adımlık yerdir / elbet duyuluyor
sanki bir burguyla kafatası oyuluyor tutukluların
iki ayrı hayatı aynı filmde oynuyor aynı adam
yüzünü karanlıkta kaybetmiş elleri yüzüne yabancı
hem müdüriyet'te göz altındadır kapısında çifte ay
hem tıbbiye'de stajyer doktor sabah şehirle uyanıyor
önce harem / salacak vapuru sonra tramvayla beyazıt
su karanlığı gökten yıldırım düşüyor minareler” (s. 101)*

*“ellerinin mahareti öyle müthiş ki madam kohenka'nın
en kuyruklu piyanolar parmak uçlarına gelirler*

o devirler...chopin tanrıçasıymış şahane viyana 'nın
 şimdi tanzimat paşalarının torunlarına hizmet ediyor
 suvarelerde çalmaz / bu gece prenses tahiyye 'nin ricaları
 isviçre dönüşü istanbul'a uğramış / hep öyle mütehakkim
 gözleri çakmak çakmak / kalın dudakları yeşile çalar sarı
 genç erkeklerin şahdamarlarını emdiğini söylerler
 yanında bir vekilharç oğlan saz benizli yumuşak
 nabzını gözle seçebiliyorsun derisi âdeta şeffaf" (s. 102)

"saçaklı şapkasının altında upuzun bir adam
 yosun mavi traş olmuş köşeli suratı sinekkaydı
 piposu lokomotif bacası harıl harıl tütüyor
 kirpiksiz gözleri kırmızı dudaksız ağzı bıçak ağzı
 bu 'sarı' mustafa'dır parti'de hizip örgütlüyor
 moskova'dan döneli duvarları yumruklardı her akşam
 şefik hüsnü bey'le hesab-ı mahsusu var görülecek
 üç gündür hangi sokağa sapsa gölgesi bir taharri" (s. 103)

"el örgüsü kızlar geçer yüksek camlarından
 içerde üç tıbbiye'li behemehal götürülülecekmiş
 birisi dört miyop birisi bronşit birisi fazlaca sarı
 gençliklerinin sona erdiğini o an hiçbiri bilmiyor" (s. 104)

“vapurlar dağıldı çakal havlamalarıyla bir kere daha
 çabuk akşam karanlığına galata köprüsü saat beş
 kuleli öğrencileri lâcivert elde bavul sıla yolcusu
 eminönü meydanı ’nda yanar döner o bulut güvercinler” (s. 105)

“sonra keder başka bir derinliği olan hiç kullanılmamış
 sanki bir kanser gizlice büyüyor içinde biryerlerde” (s. 105)

3. 11. Ayrılık Sevdaya Dahil

Attilâ İlhan’ın yayımlanan on birinci şiir kitabı olan *Ayrılık Sevdaya Dahil*,³⁶⁴ günümüze kadar yaptığı yirmi iki baskıyla halk tarafından büyük rağbet görmüştür. Şairin bireysel diyalektik yöntemini kapsayan aşk epistemesi ve toplumsal diyalektik yöntemini kapsayan sosyalist mücadele epistemelerini çevreleyen şiir kitabının kök aldığı mitik tabakayı izâh etmek gerekirse:

Yanlış Balladlar adlı bölümün ilk şiiri *Soğuk Kadınlar Balladı*’nda *Attilâ İlhan*, kurguladığı kadın arketipini *Freyacı* sonbahar mitosuyla karakterize eder. Kadınlara yönelik oldukça soğuk imgelerin kullanıldığı şiir, *Lacan* psikanalizminde ayna evresi olarak bilinen bir farkındalık süreci üzerinden *Hermafrodit* mitosa aktarılır.

“soğuk kadınlardı usulca geçtiler
 koyu bir yalnızlığın kenarından
 adımları ürkekti değiştikiler
 kan mı sızıyordu dudaklarından
 başka bir yalnızlığa gittiler” (s. 11)

“yosun yeşili aynalarda biriktikiler

³⁶⁴ Attilâ İlhan, *Ayrılık Sevdaya Dahil*, İstanbul 2016, 110 s. (İncelemede bu baskı esas alınmıştır.)

kıpkızıl buğusu karanlığa dağılan
tenha gözleri birer kilittiler
uyanmışlardı vampir uykularından
nasıl da ulaşılmaz fakat gündeliktiler” (s. 11)

“kimbilir kaç yalnızlık eskittiler
yoksa bir büyü mü baktığın zaman
hem bir çoktular hem bir tektiler
yorulmuş bir yanlışı yaşamaktan
epeyce kadın gizlice erkektiler” (s. 11)

Unutulmuş Kızlar Balladı, yeni dünya düzeni mitosunun kodladığı dejeneri söylemin, kadın arketipi üzerinden kurgulandığı bir manzume özelliği gösterir. Şair, mitik aşkın tamlık formunu, materyalist söylemin gündelik aşklarıyla antitezleştirerek aşka yönelik paralize bir söylem yakalar. Bu perspektifte kurgulanan paralize söylem, geçmiş zamanların tanrısallığına yönelik kodlanan *Narkissos* miti üzerinden diyalektikleştirilerek mitik zaman-tarihsel zaman diyalektiği sistemleştirilir. *Attilâ İlhan* bunu şiirde kurguladığı */yıldızlar penceresi oysa bir zamanlar/ suyundan çıktıkları masmavi aynaların/ söylemleri üzerinden dönüştürür.*

“bilinmez nerde bitmiş hangisi nerde başlar
unutulmuş kızları mevsimlik sevdâların
yalnızlığa uzun kanlıca 'da bir çınar
savrulan yaprakları hicranlı sonbaharın
unutulmuş kızları mevsimlik sevdâların” (s. 12)

“porno bir romandan birisi çıplak çıkar

*öbürü bir fotoğraf cebinde her oğlanın
bazıları evlenir evlenmez boşanmışlar
ne adresi belli ne adı bazılarının
unutulmuş kızları mevsimlik sevdaların” (s. 12)*

*“yıldızlar penceresi oysa bir zamanlar
suyundan çıktıkları masmavi aynaların
kime dokunsalardı birden tutuşup yanar
ıslak sıcaklığından kalın dudaklarının
unutulmuş kızları mevsimlik sevdâların” (s. 13)*

Sarhoş Bir Kadın Balladı şiirinde *Attilâ İlhan*, kadınlara yönelik kurguladığı sado-mazo cinsel imgeleme, cinsellik epistemelerini kritize eder. Ana tanrıça kültü *Artemis-Kybele* üzerinden evrensel üretkenlik temine bağlanan şiir, kadın ve erkeğin cinsel birleşme anını *Schopenhauer*³⁶⁵ perspektifte vurgulanan kozmogonik tekerrüre bağlayarak mitik bir perspektif ortaya koyar.

*“kaç içki daha ne ağır bir iş
alkol ırgatlığı bardakta ruj izi
gözlerinin mavisi aklında erimiş
tütün sarısına dönüyor benzi
şehvetin dürtüsü
seviş
seviş
seviş” (s. 14)*

³⁶⁵ Arthur Schopenhauer cinsel birleşme anını, evrenin yaratım edimini tekrarlayan bir tanrısallıkla kodlar. Ayrıntılı bilgi için bkz., Arthur Schopenhauer, *a. g. e.*

“içindeki çöl çok daha geniş
 nasıl bir susamak içebilse denizi
 ağzını bulamıyor nerede kaybetmiş
 oysa yutabilir erkekliğimizi
 şehvetin dürtüsü
 seviş
 seviş
 seviş” (s. 14)

Bisikletli Kız Balladı şiiri, *Aphrodite* mitinin tabanında bulunan güzellik epistemesi ve *Apolloncu* aydınlık mitosu bağlamında kurgulanmıştır. Şair, bisikletli bir genç kıza yönelik kullandığı güzellik imgelemine, kızın ilerleyen yaşına rağmen büründüğü çocuksu güzellik üzerinden köken mitosuna aktarır. Zamanı mitik bir portreye aktaran köken mitosunu, kozmogoninin temelinde bulunan mükemmellik formuyla da çevreler.

“gözü yalayıp geçen bir ayna yansıması
 pırıl pırıl o genç kız bisikletli sarışın
 kumsaldan çıtır çıtır kayıp uzaklaşması
 yeniden başlaması eski yanılmanın
 pırıl pırıl o genç kız bisikletli sarışın” (s. 15)

“o mudur gerçekten mümkün mü genç kalması
 nerede pardır küldür yorgunluğu kırk yılın
 şimdi ben o çocuksam burdaki kim başkası

ufkundan bir yıldız aktı yalnızlığının

pırıl pırıl o genç kız bisikletli sarışın” (s. 15)

Çerkes Halayıklar Balladı şiirinde şair, Osmanlı Devleti'nin harem kültürünü imgeleştirir. Türk mitolojisinde önemli bir yer edinen eğlence kültü bağlamında dönüştürülen şiir, haremdeki kadınları *Freudien* söyleme aktararak cinsel bir mitos ortaya koyar. Şamanik ayinlerin kökeninde bulunan ext hali, tömbeki-nargile metaforu üzerinden dönüştüren *Attilâ İlhan*, cinsellik epistemeleriyle temellendirdiği vecd hal epistemeleriyle kronolojiyi durdurarak ilksel kozmogoniye temas eder. Şiirde söylemselleşen */balıklar suda oyur donmuş zaman/tömbeki kokusu gümüş halhal kemik tarak/* mısraları, Türk mitolojisinde kozmogoniden sonra dünyayı sabitlemekle görevlendirilen balıkları imgeleştirerek evrenin axis mundisine gönderme yapar ve ilksel yaratıma ait kullanılan bu im de, zamanı mitleştirerek şiiri tanrısal bir tabana angaje eder.

“çerkes halayıklar burunlu mütehakkim

nargileye yatmış haremde duman

bir gölgeyle sevişirler anlaşılmaz kim

belki sultan murat belli sarığından

belki kadın efendi menevişli yeşim” (s. 16)

“mehtaba dağılmış çınarlar mavi yaprak

balıklar suda oyur donmuş zaman

tömbeki kokusu gümüş halhal kemik tarak

her dakika bir cellât girer kapılarından

elinde yağlı kemend kullı gövdesi çıplak” (s. 16)

Cam Güzeli Kızlar İçin Ballad şiiri, kadın arketipini mitik bir güzellik diyagramına monte eder. *Attilâ İlhan*, Yunan mitosunda kendi güzelliğini bir pınarda görerek aşık olan *Narkissos* miti üzerinden dönüştürdüğü cam ve ayna imleriyle

manzumeyi mitik bir bağlama aktarır. Şiir, *Narkissos* bağlamında kodlanan mitik güzellik formülasyonunu, *Apolloncu* imgelemde kodlanan ay ve güneş mefhumlarıyla karakterize ederek ve kızların mekâna olan bakışlarını gaip bir atmosferde kodlayıp mitik mekânsallığı sağlayarak tanrısal perspektifi güçlendirir.

Kalk Gidelim Kadınları Balladı'nda *Attilâ İlhan*, yeni dünya düzeni mitosunun geliştirdiği dejenere söylemi hayat kadınları üzerinden aktarır. Şiir, kadına yönelik kodlanmış asli günah mitosunun dönüşümünü yaparak şeytanî bir portreye bürünür ve şiirde kodlanan dejenere episteme mitleştirilir.

*“sabit dudak ruju epeyce telefon
kirpikleri devirip göğüs geçirmeler
burnu rendelenmiş memeleri silikon
ağızlıkla çakmağın alevini içmeler
yarı ömrü meyhane yarısı berber
aşk faslını unuttuk
hay allah pardon” (s. 18)*

*“yuvası aşk yuvası görkemli salon
kapısı vızır vızır spor mercedes'ler
zar saydamı bluz blucin pantolon
kadın erkek farketmez aslolan çekler
lâfi hiç uzatmaz sevişmeye geçer
az buz kazanmıyor
gecesi üç milyon
kalk gidelim kadınları bu ne ilk ne son” (s. 18)*

Tığ Örgüsü Yaşlı Kadın Balladı adlı şiir, *Penelope* miti bağlamında dönüştürülmüştür. *Attilâ İlhan Penelope'nin* ördüğü gergefi, yaşlı Türk kadınının örgüsü üzerinden dönüştürerek mitik düşüncenin temelinde bulunan yaratıcılık imine göndermede bulunur.

*“hayal kuşları üretir mârifetli tığından
esrarlı sarmaşıklar yaprakları tırtıllı
bir rüya çıkarıyor yaşadığından
tel tel ürettiği ince ayrıntılı
daha mı yumuşak ipek yumuşaklığından
sanki ayna kırığı yıldız çakıntılı” (s. 19)*

*“yoksa yaşlı mıdır sanıldığından
tığ ucunda bir ömür nasıl çalkantılı
yakınlığı duyulmamış hastalığından
o yalıda eskiyor camları martılı
akasyalar büyür yağmurlarından
dantel gibi zarif ışık kırıntılı” (s. 19)*

Ötekiler şiir gurbunun ilk manzumesi *‘Muhbir’de Attilâ İlhan, Freycı* sonbahar mitosunu şiirin derin anlam tabakasında kodlayarak kahramanın yaşadığı trajediyi aktarır. Şizofrenik bir imgeleme monte edilen şiir, Şaman ayinlerinin kökeninde bulunan ext duruş ve fetişist bakış açısıyla aşkınlaştırılır. Şair */şizoit bir saat yalnızlığı çalıyor/iyice dağıtmış mı direklerle selâmlaştırıyor/* söylemleri üzerinden kurguladığı aşkın felsefeyi, *Camuşçu* felsefeye de monte ederek kahramanın varoluşsal sıkıntılardan dolayı deneyimlediği şizofrenik haleti dillendirir.

*“en çirkin elleriyle anlaşılmaz adamlar
gecenin camlarına simsiyah çıkarılmış*

*elektrik sayaçlarında kurşun vızıltıları
şizoit bir saat yalnızlığı çalıyor” (s. 23)*

*“sabah asmalımescit’te kendisine rastladı
dumanlı gözlükleri hristiyan bir sakal
iyice dağıtmış mı direklerle selâmlaşıyor
başka bir hayata yoksa böyle başlamıştı” (s. 23)*

‘Mevcutlu’ şiiri, politik bir mitos perspektifiyle kaleme alınmıştır. *Attilâ İlhan*, *Sansaryan Hanı’nda* yaşadığı korku dolu günleri imgeleştirdiği şiirde, *Freyacı* sonbahar mitosunu *Tartarosçu* mitosla karakterize ederek bir hayli trajik bir atmosfer ortaya koyar. Tedirgin bir imgeleme kaleme alınan şiir, ‘mevcutlu’ metaforuyla kodlanan kahraman üzerinden *Sansaryan Hanı’nda* yaşanan işkence pratiklerini; yabancılaşma, korku, tedirginlik, acı gibi temler vasıtasıyla aktarır.

*“bıyıkları eskimiş gözleri soğuk gri
nedense ‘mevcutlu’nun yüzüne bakamıyor
tedirgin bir adam sağındaki ‘tahrri’
solundaki şapkalı dudakları mor
salya sümük sırttan allahın derbederi
sıralı sırasız yerlere tükürüyor” (s. 26)*

*“bulutlardan bir hisar sansaryan hanı
tramvayın kustuğu ‘mevcutlu’ duman duman
eskiden yaşanmışla yeniden yaşananı
ayırabilmek çok güç zaman işte o zaman*

çıkıldığı her basamak unutulmaz bir anı

gazetelerde solmuş eski 'tevkifat'lardan" (s. 27)

'Mevkuf' başlığı altında taksimlenen şiirlerin ilki *Şişeler Çekilmiş..*'de şair, *Millî Mücadele* öncesi şehri işgal eden emperyalist güçlerin neden olduğu karamsar haleti *Freycı* sonbahar mitosuyla imgeleştirerek şiiri cehennem mitosuna kanalize eder. *Freycı* sonbahar mitosuyla kurgulanan memleketin karşı kutbuna ise, *Prometheusçu* direniş mitosuyla kodlanan sendikacılar monte edilir. *Attilâ İlhan*, *Millî Mücadele* sırasında emperyalist güçlere karşı savaşan kahraman Türk halkının mitik kahramanlık tabanını sendikacılara aktararak *Millî Mücadele*'nin bağımsızlık tabanıyla, sosyalist eylemi uygulayan sendikacıların direniş hareketlerini ortak bir paydada buluşturur.

"tahta masalarda çiçek açmış yahudiler

ibranice çay içiyorlar tevrat ve mezmur

kuledibi'nin arka sokakları mevsim yaz

birazdan yemyeşil bir plak çalacaklar

yıldız dolusu gök radyo antenleri sıcak

madam eskenazi bilir misiniz nerede oturur" (s. 28)

"kurtuluş'ta ay karanlık fabrika meyhanesi

şişeler çekilmiş karşılıklı beş kurşun atıyor

bıyıkları ardında pusu kurmuş senikacılar" (s. 28)

Mevkuf adlı bölümün ikinci şiiri *Acı Mavi Kız...*, sosyalist mücadeleye katılan bir kızın yaşadığı dramı imgeleştirir. *Freycı* sonbahar mitosunun karamsar imgelemiyle kurgulanan kahramanın polis tarafından tutuklanma anını anlatan şiir, sosyalist mücadelenin zorluklarını *Tartarosçu* imajla kodlayarak sağlam bir zemine oturur.

"kimler gelirdi nasıl gelirdi nerelerden

su çığıkları baykuşlar çakal kahkahası

*korkuların varla yok arası ve birdenbire
mor zambaklar gibi açıldığı gecelerden
kimler gelirdi nasıl gelirdi nerelerden” (s. 29)*

*“acı mavi bir kızcağz ağzı tütün ve sarı
burun deliklerinde kalın duman sarmalı
sâbika kaydı varmış nereden sormalıyız
doğumu alaşehir manisa’dan olmalı
kalabalığa doğranmış derinlemesine yalnız
bildiri dağıtırken sokakta tutuklamışlar” (s. 29)*

Flash- Back şiir grubunun ilk şiiri *Yoksa Geldiler Mi...’de Attilâ İlhan*, 40’lı yıllardan başlayarak 80’li yılların sonuna kadar uzanan politik baskıyı gözler önüne serer. Sansaryan Hanı’nda sosyalist aydınlara yönelik uygulanan baskı hareketlerini ana perspektifte kodlayan şiir, *Tartaros* mitosunun karamsar imgelemiyle dönüştürülerek konjonktürel yabancılaşma mitosuna gönderme yapılır.

*“yoksa geldiler mi korkularıyla büyük
namlu siyahı karanlık sokaklardan
bira dalgını kadınlar pasaj’da tek tük
televizyonda haberler ölü bir zaman” (s. 31)*

*“o kullanılmış uyku otellerden dağılan
haliç sis alacası yankılı birkaç düdük
ellerinde kelepçe gözleri iplik iplik kan
yoksa geldiler mi korkularıyla büyük” (s. 31)*

“o gözlüklü çocukla sansaryan hanı ’ndan
 yoksa geldiler mi korkularıyla büyük
 sarışın sevgilisini saçlarından asılan
 avuçları sıyrılmış omuzları çürük” (s. 32)

“uykularında içsavaş yüreklerinde göçük
 televizyonda haberler ölü bir zaman
 bardakta siyah bira fena halde köpük
 nasıl da usanmışlar kurt gibi yaşamaktan” (s. 32)

Grubun ikinci şiiri *Belki Sabaha Karşı*, politik baskılar nedeniyle evrene ve kendi benine yabancılaşan insanın deneyimlediği; korku, nefret, vahşet, yalnızlık gibi duyguları imgeleştirir. *Freycı* sonbahar mitiyle kurgulanan şiir, kullanılan karamsar imgelemele *Camuşçu* diyagramda okunabilecek varoluşsal sıkıntıları terennüm eder.

“belki sabah semaver ağır çay kokusu
 sis düdüklere ki uzaktır korkuludur
 gazetelere bakma sirenler duyulur
 ajans haberleri terörizm tortusu” (s. 33)

“belki güpegündüz kederli bir tambur
 rakıları yağmurlu dalgacı meyhane
 suzinak bir şarkı ölmekten sana ne
 asıl dert ölememek ne rahat ne huzur” (s. 33)

“belki gece gölgelerle kesin hesaplaşma

saatinin kadranına üşüşen meteorlar

bugün nerede biter yarın nerede başlar

o büyük tereddüdü yaşadıkça yaşama” (s. 34)

Flash-Back şiir grubunun son şiiri *Tanrı İnsanı Unuttu*'da *Attilâ İlhan*, ontolojik bir mitostan epistemik kök alarak insanlığın yirminci yüzyılda içine düştüğü karamsar durumu imgeleştirir. Şiirde, Türk kozmogonisinde *Erlük'in* insanı kandırarak dünyaya kötülükler saçması, Yunan mitosunda tanrı *Zeus'un Prometheus'dan* intikam almak için onun kardeşi *Epimetheus'a* bir tuzak hazırlayarak insanlığa kötülükler yayması kıssalarının mitik kökü kodlanarak Tanrı'nın insanlığı unutmamasından hareketle temellendirilen ontolojik bir mitosa yelken açılır. *Attilâ İlhan, Nietzsche'nin, /Tanrı öldü./* aforizmasıyla kodladığı ontik titreme haletini, evrenin kökenine yönelik yapılan sorgulamalarla yirminci yüzyıl birey soykırımına dönüştürür. *Camus* felsefesinde önemli bir yer işgal eden intihar mitosuyla kodlanan soykırım metaforu, insanlığın sonuna yönelik kurgulanan bir söylemle, evrene yansıyan kaygıyı bütün çıplaklığıyla gözler önüne serer.

“tanrı insanı unuttu

şeytan vekil

doğruyla yanlış yer değiştirmiş

bir muammâ kimin ne yaptığı

anlaşlamadı bir türlü

kim kime kefil

dualar işlemiyor galiba eskimiş” (s. 35)

“yalnızlık sızıntısı zehirli yeşil

kaygılar kahverengi sokuluyor

bütün yüzler silinmiş

kim kimdir belli değil

büyük bir intihardan korkuluyor” (s. 35)

Serbest Gazeller bölümünün ilk şiiri *Kim Arar Kim Sorar*, Osmanlı kültürünün ihtişamına yönelik kurgulanmış bir manzumedir. *Attilâ İlhan* bu şiirde, geçmiş zamanlarda Türk musiki mitosunun tanrısallığı bağlamında kodlanmış vecd halini, divan edebiyatımızın kültürel yeterliliğini, İslami kültürle harmanlanan Osmanlı sanatsallığını, bir potada eriterek geçmiş zamanlara yönelik mitik bir zaman ve mekân algısı yakalar.³⁶⁶ Altın Çağ mitosunu üzerinden geçmiş zamanları idealize eden şair, “an” içinde, evrendeki ontik problemleri metaforik olarak dillendirerek diyalektik bir perspektif yakalar. Bir diğer ifadeyle söylemek gerekirse şair, Osmanlı kültürünün sanatsal yeterliliği bağlamında kodlanmış mükemmellik formuyla yakaladığı mitik perspektifi büyük bir özlemle anarak “anda” yaşanan sıkıntılı haleti aşar ve bu aşkınlık dairesel bir zamanla kronolojiyi mitleştirir.

“meyhaneler dağılmıştır

sarhoşlar mağlup

asfaltlar yıldırım hızıyla soğuyor

hava durgun yaprak kımıldamaz

uzak lâternaların aydınlattığı geceyi

kim arar kim sorar” (s. 39)

“çil çil

yıldızlara karıştırdı ziller

kadehler dağılır gümüş karanlığına

³⁶⁶ Geçmiş zamanlara yönelik temellendirilen mitik bakış açısının merkezine, Sansaryan Hanı’nda yaşanan korku dolu zamanlar da yerleşir. Şair, Sansaryan Hanı’ndan yaşanan trajediyi tanrısal bir bağlama oturtturarak acı çekmenin olgunlaştırıcı etkisine, bir diğer ifadeyle sosyalist mitos için çekilen çilenin kutsallığına gönderme yapar.

gelmiş bütün ihtişamıyla incesaz
salkımsöğütlerin altına
havuzbaşlarında hızlı ve üryân
ceylân gözlü çengiler
bir başka zamandı bir başka
mekân” (s. 39)

“artık o devr-i dil ârâyı
o cümbüşü o eğlenceyi
kim arar kim sorar” (s. 39)

“acaba hangi yıllar
30’lar mı 40’lar mı
sansaryan hanı ’nda akşam
o müthiş terkedilmişlik duygusu
kış mıdır yaz mıdır
yoksa sonbahar mı
daktilolar zamanı teyelliyor
koridorlarda izmarit kokusu
kollarını iki taharrinin omuzlarına atmış
sakalı bir karış
suratı allak bullak
‘tornacı ömer sorgudan geliyor

sol kulağına kurşun akıtılmış

yaşadığı dehşeti o işkenceyi

kim arar kim sorar” (s. 40)

“başka bir yerde

başka bir zaman

sedirde

abâni sarıklı pîr-i fâniler ki

sakalları kucaklarına dökülmüştür

ince belli istikânlarda tavşankanı çay

çayda kelle şekeri

sessizce eriyor

rahlede kur’ân-ı azîm-üş-şân

elyazması divanlarda muhammes’ler murabbâ’lar

gün bu gün saat bu saat

nasıl herşey hiç yaşanmamışa dönüşmüştür

artık o şûh o dilbâz o şâir-i nev-edâ

ahmet nedîm efendi’yi

kim arar kim sorar” (s. 42)

Söyler adlı şiirde *Attilâ İlhan*, geçmiş zamanın büyülü dünyasını mitik bir zamansallık ve mekânsallık üzerinden aktarır. Türk musiki mitosunun tanrısallığı, divan edebiyatımızın kültürel muhtelifliği, *Aphrodite* mitosu bağlamında kodlanmış kızların büyülü güzelliği, şairin politik mücadelesinin kutsiteyi gibi epistemeler etrafında

çevrelenen şiir, kimi karamsar süreç imlerinin de dahil olmasıyla *Eliadeci* mitik zaman-tarihsel zaman diyalektiğini ihtiva eder.

“zaman olmuştur ki
dumanlı havuzlarda soğuk nilüferler
bulutlara savrulmuş ateş kuşları
korkulu bir hicrânı
söyler
zaman olmuştur ki
dalgınlıkları hisarbuselik kızların
bildik şarkıları birden unutuşları
aynalarda solan gül
bilinmez hangi uğultulu
ahval-i perişânı söyler” (s. 43)

“zaman olmuştur ki
loş salonların heyûlâ büfelerinde
o kristal fânûslu yorgun saat
fena halde durmuş
görünse de
başka bir boyutta başka bir zamanı söyler
zaman olmuştur ki
falcının avcunda tuttuğu sihirli küre
aslında yaşanmamış belki hiç yaşanmayacak

*ancak ne kadar renkli
ne kadar yanardöner
bir ömr-i zereşânı söyler” (s. 43)*

*“zaman olmuştur ki
belki sonbahar belki akşam
tepeden tırnağa silme yıldız
belki haziran gecesi
sanki bir hayal oturmuş o تنها piyanoya
parmak uçlarında tatyos efendi 'nin
herkesin unuttuğu bir bestesi
çalıyor doya doya
o evcârâ beste ki
çevresinde avizelerden
gökkuşağı serpintileri
gönüllerdeki şuhu
o serv-i hirâmânı söyler” (s. 44)*

*“zaman olmuştur ki
sızar gecenin suları simsiyah camlardan
havada ölümler parıltısı adeta çelik
fî bin dört yüz beş
dersaadet'te yazıldı işbu gazel*

avuçları kan

yüreği delik deşik

yaşlanmış ama uslanmamış

bir eski militanı

bir şâir-i devrânı söyler” (s. 45)

Bakarsak şiiri, kozmolojik unsurların mitik diyagrama aktarıldığı bir yapıyı ihtiva eder. Şair, acunun tanrısal unsurları bağlamında dönüştürdüğü *Prometheusçu* direniş ve özgürlük mitini, kendi dimağında yer alan sosyalist mücadelenin yakîn zamanda ulaşacağı başarı üzerinden kodlayarak *Freyacı* ilkbahar mitosunun diriliş imgelemine sistemleştirir.

“fazlasıyla ısındı deniz

kaynadı kaynayacak

dipten bir deprem yaklaşıyor

suyun üzerindeki

buğuya bakarsak” (s. 46)

“ne kadar yoksul ve çıplak

görünürse görünsün ağaçlar

o kadar yakındır ilkbahar

özsuyu yürümüş dallara

uğultuya bakarsak” (s. 46)

Uzak Köpekler Gecesi adlı şiirde *Attilâ İlhan*, Türk mitolojisinde ölümün timsali köpek³⁶⁷ imgesi üzerinden karamsar bir imgelem ortaya koyar. Khaos ve *Tartaros*

³⁶⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz., Y. Çoruhlu, *a. g. e.*, s. 178-179.

mitosunun siyahi imgelemleriyle de dönüştürülen karamsar imgelem, *Freyacı sonbahar*³⁶⁸ mitinin çöküş haletiyle kahraman *Miralay Dimitri Petroviç* ve diğer anima-animus figürlerine aktarılarak konjonktüre yansıyan tedirginlik-ölüm haleti dillendirilir.

“uzak köpekler gecesi

dağıtır yıldız tozlarını

kederli ve yorgun

havlamalar

karanlıkta siyah elmas pırıltıları

donmuş toprakta karın

ezilmiş böcek çıtırtıları var

hava durgun

durgun

durgun” (s. 51)

“uykusuzluğuna yenilmiş sonunda

açmış camlarını ardına kadar

miralay dmitri petroviç

arasında bir yerde cinnetle korkunun

uzak köpekler gecesi

dağıtır yıldız tozlarını

dağınık havlamalar

kederli ve yorgun

³⁶⁸ Şiirde kurgulanan mevsim kış olmasına rağmen, şairin kodladığı olumsuz anlam epistemesi sonbahar çöküş mitosunu üzerinden dönüştürülmüştür. Kış mevsiminin işlevsel olarak kullanımı, sonbahar mitosunun çöküş imgelemine “soğuk” imajlarla destek olup trajediyi güçlendirmek maksadıyladır.

21. mızrak süvari alayı'nın
 dneperopetrovsk gazinosu'nda
 hava durgun
 durgun
 durgun" (s. 52)

"nasıl da kış
 alevleri ocaktaki kütüklerin
 aynasına yansıyor gümüş semâverin
 buzdan ejderha dişleri saçaklarda
 dalgın bir sarışın
 bardağında üşümüş gece çayı
 hatırlayıp sakladığı bir tabanca gibi
 zimniy dvoretz balosundaki
 karanlık miralayı
 silerek elleriyle beyaz ve uzun
 soğuk buğusunu uykusuzluğunun
 dağılmış yankılı boşluklarına çaykovskiy'in
 gülümsemesi hep öyle yalan yanlış
 hep öyle mahzun" (s. 53)

Kar Yağan Bir Sarışın... şiiri, Rus çar sülalesi *Romanofların* son aylarını anlatır. *Attilâ İlhan* Rus tarihine yönelik kurguladığı şiirde, kar yağışının getirdiği tanrısal düşlem formu üzerinden kodladığı sarışın kadın arketipiyle *Apolloncu* imgeleme yönelir. Şiirde kurgulanan *Apolloncu* imgelem, Ekim Devrimi'nin Rus Çar sülalesi

üzerindeki etiklerine yönelik imgelenen ihtişam-özgürlük motifleriyle *Prometheusçu* tabana da angaje olur. Şiir aynı zamanda Rus subaylarıyla aşk yaşayan anima figürlerinin deneyimledikleri trajik duygularla karamsar bir imgelem yapısı da ihtiva eder.

“nasıl da kış

hiç yazmadığı biri şiirinde aleksandr puşkin'in

dalgın bir sarışın sürekli kar yağıyor

kısa kirpiklerinde incecik buz tozu

elleri beyaz ve uzun

kimseye anlatamadığım

gülümsemesi solgun

yalan yanlış” (s. 54)

“tarayıp sarışın yalnızlığına

tarayıp çoğul saçlarını

aynaların girdabında boğularak

gittikçe daha çok

daha çok” (s. 55)

“o hangi zamandı

hangi yaşamak

1900'ler mi 1910'lar mı

zimniy dvoretz'deki gece

romanoflar'ın yılbaşı eğlencesi

o ne saltanattı ne ihtişamdı
 boy aynalarında ışık ejderhaları
 çift başlı kartal avizelerinden
 vodka erimiş kıpkızıl bardaklarda
 sanki kor” (s. 56)

“çevresinde sırma apolet murassâ kılıç
 birbirinden yakışıklı hassa subayları
 elinde yelpazesi
 yalnızlığına çekilmiş
 hayallerine tutsak” (s. 56)

“svetlana radiçeva
 bir buluttan çıkıp
 başka bir buluta giriyor
 miralay dimitri petroviç
 böyle bir muammaya rastlamamıştı hiç
 ne böyle bir kadın
 her dakika bir başkası
 ne böyle dalgın bir sarışın
 kınalı yapıncak
 çilli kayısı” (s. 56)

Çariçin'de Geçen Kış şiirinde *Attilâ İlhan*, Rus şehri *Çariçin'i*, *Freycı* sonbahar mitosunun karamsar imgelemiyle kodlayarak trajik bir perspektif yakalar. Durgun su, göl, ayın ölümü, yorgun kırmızı gibi imgeler ve söylemlerle temellendirilen trajik perspektif, kış mevsiminin “*donuk*” imajlarıyla güçlendirilir. Aynı zamanda karamsar imgeleme monte edilen anima-animus bütünleşmesinin dejenere olması da şiirde vurgulanan karamsar haleti şiddetlendiren bir diğer etmendir.

“akşamları göl eflâtun bir keder

sazlıklarda pırıl pırıl

buz tutmuş bataklık kuşları

ağaçlardan

çürük sarı ve kızıl

son yapraklar dökülüyor

rüzgârlı sonbahardan

nasılsa kurtulmuşları

gümüş karanlığında anlaşılmaz sesler

havada umutsuz bir bulut

umutsuz ve kararsız süzülüyor

neredeyse akşam yıldızı

yorgun kırmızı

neredeyse ay

neredeyse ay” (s. 58)

“(herşey niçin bu kadar eski)

niçin bu kadar uzak)

çariçin 'de geçen kış
tepeden tırnağa katran ve su baharı
volga 'nın uykusuna bir rüya gibi sarkmış
ateşten örümcek nehir vapurları
neredeys e akşam yıldızı
yorgun kırmızı
neredeys e ay
neredeys e ay” (s. 59)

“çariçin 'de geçen kış
dalgın bir sarışın
karanlık bir miralay
birisi nijniy novgorod 'dan henüz gelmiş belki
belki kazan 'a öbürü yola çıkacak” (s. 59)

“kararmış bir çan gibi çınlıyor
donmuş gölün üstünde akşam ayazı
kararmış ve kocaman
konakta zaman zaman
koridorda ürkek ayak sesleri
kapının ardında fısıltılar
onun için herkes kaygılanıyor
bugün de geçti svetlana radiçeva

ardında nemli bir is kokusu

giderilmez pişmanlıklar

eflâtun bir keder

bırakarak” (s. 61)

Her Yanlışa Meraklı bölümünün ilk manzumesi *Profili Oğlan Çocuğu*, aşk epistemesinin mitik bağlama aktarılmasıyla temellendirilir. Şair, Yunan mitosunda evlatlarının acısına dayanamayarak her gün ağlayan ve tanrılar tarafından ağlayan kayaya dönüştürülen *Niobe*³⁶⁹ mitinin tabanında bulunan kutsal evlat epistemesini, kutsal aşk epistemesine aktararak mitosu dönüşüme uğratar. Şiirde vurgulanan anlam katmanı; yaşadığı aşk yüzünden ağlayan, ağlamaktan adeta fetişist bir su mitosuna dönüştürülen bir kahramanın, aşkın kutsallığına yönelik deneyimlediği tanrısal halettir.

“özel yağmurunu yanında gezdirirdi

cam tozu serpintisi su pırıltılı

profili oğlan çocuğu ağzı hüznün

sevdâ çetin bir sınav bunu bilirdi

yüreğini tüketen epeyce ağrılı

özel yağmurunu yanında gezdirirdi

sabahtan akşama bütün gün” (s. 65)

“elleri soğuk ve saydam upuzun gelirdi

gözlerinin beyazını kırmızıya çevirmiş

sesi başka bir ses göğüslerini silmiş

özel yağmurunu yanında gezdirirdi

profili oğlan çocuğu ağzı hüznün

³⁶⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz., A. Erhat, *a. g. e.*, s. 218.

sevmek kalın bir tünel bir kere girildi
artık anlamı yok gecenin gündüzün
uzak uzak imdat sinyalleri verirdi
sabahtan akşama bütün gün” (s. 66)

“profili oğlan çocuğu ağzı hüznün
onu benden başka kim sevebilirdi” (s. 66)

Soğuk Bir İntihar şiirinde *Attilâ İlhan*, *Camuşçu* çizgide kodlanan ontolojik mitostan kök alarak kahramanın yaşadığı psikolojik sorunsalı imgeleştirir. Evrenin-varoluşun keskin kabuğu karşısında, *Sisifos’un*³⁷⁰ yaşadığı dramı yaşayan kahraman, çareyi mitik bir dünyaya kapı açan intihar metaforunda arar.

“bir türlü anlaşılamadı nedeni nasılı
belki bir çağrışım işlenmemiş suçlarından
gülümsemesi bile ne kadar acılı
sanki gözyaşları dudaklarından” (s. 67)

“bu dünyaya ait her yanıya meraklı
yanılığın ürettiği uzlaşmazlığından
kendini çok dağıtmış herkesten alacaklı
uykuları kilitli koyu baş ağrısından” (s. 67)

³⁷⁰ Sisifos’un yaşadığı dramdan kast edilen; ölümün varolduğu dünyada mücadele eden, ısrarla varolmaya çalışan bireyin yaşadığı trajedidir. Nitekim Yunan mitosunda Sisifos, kayayı tepeye çıkartmak için her gün mücadele eder, fakat çıkarttığı kaya tekrar aşağı yuvarlanarak Sisifos’un yaptığı eylem saçmalştırılır. İşte bu saçma felsefe, varoluşun keskin örtüsü karşısında bireyin sonuçsuz eylemselliğine yapılan bir atıftan ibarettir.

“yalnızlığa saklanması kaçıp dünyalılardan

çünkü duygusallığı onlardan farklı

soluğu tıkanıyor ve lazer tabancasından

soğuk bir intihar ki hani içinde saklı” (s. 67)

Nasıl Bir Sevdâysa şiiri, aşk mitosunu etrafında teşekkül etmiştir. *Attilâ İlhan*, kozmolojik unsurların mitolojisini yaparak anima arketipini *Aphrodite* mitosuna kanalize eder. Doğaya hükmeden *Aphrodite* bağlamında kurgulanan şiir, sevgilinin elinin değdiği her yeri mitleştirerek büyülü bir dünya algısı ortaya koyar. *Attilâ İlhan* şiirde; ay, yıldız, şimşek, rüzgâr gibi unsurların tanrısal kudretini sevgili arketipinin mitikitesiyle dönüştürerek tanrısal acun tasavvuruna ulaşır. Aynı zamanda şiir, sevgiliyle yaşanan mitik aşk haletinin devinimine gönderme yaparak kronolojinin aşkı paralezi edememesinden dolayı zamanı ve mekânı da mitleştirir.

“ay mı çok gecikti neredeyse çıkar

sen yalnızlığımı varır varmaz

az sonra yağmuru durduracaklar

rüzgârı değiştirdim

ustura ağzı poyraz” (s. 68)

“yok canım yıldızları unutmadık

mutlaka yerlerinde bulunacaklar

kenarı yaldızlı mavi bir karanlık

sütlü çıplaklığını örtecek kadar” (s. 68)

“ayak bastığın an şehir de değişebilir

yoksa Moskova mı

belki berlin belki dakar

belki 30'lardan mehtap yorgunu izmir

körfez'de şerefine donatılmış vapurlar” (s. 69)

“nerede ne zaman kaç kere yaşadık

nasıl bir sevdâysa eskitememiş yıllar

bitirdiğimiz herşeye yeniden başladık

dudaklarımızda birbirimizden mısralar” (s. 69)

Herşeyi Birden İstemek! şiirinde Attilâ İlhan, Freycı sonbahar mitosuyla dönüştürdüğü kahramanın yaşadığı sıkıntılı durumu, mitik zamanların büyülü dünyasına kaçarak aşmak ister. Şiir, “an” içinde ölüm imgeleminin kodladığı trajik yalnızlık haletini, mitik bir dünya tasavvurunun imgelediği tamlık formuyla aşkınlaştırır.

“o kitabı da okudum bitirdim

hani o genç kızın beni unuttuğu

bir ara fena halde fikrindeydim

dudağındaki nem gözündeki buğu” (s. 70)

“durmadan hayal değiştiriyorduk

çetrefil bir hayat herkesin korktuğu

kederlerimiz kalındı sevinçlerimiz çabuk

yaşamadan dağılıyor yarısından çoğu” (s. 70)

“yanıldığımız herşeyi birden istemektir

isteği gerçekleştirmez isteğin yoğunluğu

*ihtiyaç başka bir boyuta geçmekti
devreden çıkarıp gereksiz sorumluluğu” (s. 71)*

*“tekrar loş yalnızlıkların en dibindeyim
sararmış yaprakların usulca savrulduğu
köprüler yıkıldı artık kendimleyim
parmak uçlarında ölümün soğukluğu” (s. 71)*

Ayrılık Sevdaya Dahil şiir grubunu oluşturan şiirler, anima-animus bütünleşmesinin kodladığı vecd hal perspektifiyle temellendirilmişlerdir. *Attilâ İlhan*, acuna yönelik imgelediği *Apolloncu* ışıksallık unsurlarını, *Freycı* sonbahar mitosunun çöküş imgelemiyle ters-yüz ederek kahramanların animadan ayrı kalmalarının neden olduğu yalnızlık duygusunun yarattığı trajik hale gönderme yapar. Şair, ayrılık atmosferinin neden olduğu trajediyi, ayrılık epistemesine yönelik kodladığı tamlık formuyla aşmak ister. Bu bağlamda temellendirilen şiirlerin hepsinde, ayrılığın yarattığı acı olgunlaştırıcı bir tamlık formu olarak kodlanarak sevgiliyle bütünleşen *hermafrodit* bir tikellik ortaya konur.

*“açılmış sarmaşık gülleri
kokularıyla baygın
en görkemli saatinde yıldız alacasının
gizli bir yılan gibi yuvalanmış
içimde keder
uzak bir telefonda ağlayan
yağmurlu genç kadın” (s. 75)*

“rüzgâr

uzak karanlıklara sürmüş yıldızları
 mor kıvılcımlar geçiyor
 dağınık yalnızlığımdan
 onu çok arıyorum onu çok arıyorum
 her yerinde vücudumun
 ağır yanık sızıları
 bir yerlere yıldırım düşüyorum
 ayrılığımızı hissettiğim an
 demirler eriyor hırşımdan” (s. 76)

“ay ışığına batmış
 karabiber ağaçları
 gümüş tozu
 gecenin ırmağında yüzüyor zambaklar
 yâseminler unutulmuş
 tedirgin gülümser
 çünkü ayrılmanın da vahşi bir tadı var
 çünkü ayrılık da sevdâya dâhil
 çünkü ayrılanlar hâlâ sevgili
 hiçbir ânı tek başına yaşayamazlar
 her ân ötekisiyle birlikte
 herşey onunla ilgili” (s. 77)

“telâşlı karanlıkta yumuşak yarasalar
 gittikçe genişleyen
 yakılmış ot kokusu
 yıldızlar inanılmayacak bir irilikte
 yansımalar tutmuş bütün sâhili
 çünkü ayrılmanın da vahşi bir tadı var
 öyle vahşi bir tad ki dayanılır gibi değil
 çünkü ayrılık da sevdâya dahil
 çünkü ayrılanlar hâlâ sevgili” (s. 77)

“yalnızlık
 çakmak taşı gibi sert
 elmas gibi keskin
 ne yanına dönsen bir yerin kesilir
 fena kan kaybedersin
 kapını bir çalan olmadı mı hele
 elini bir tutan
 bilekleri bembeyaz kuğu boynu
 parmakları uzun ve ince
 sımsıcak bakışları suç ortağı
 kaçamak gülüşleri gizlice” (s. 78)

“yalnızların en büyük sorunu

tek başına özgürlük ne işe yarayacak

bir türlü çözemedikleri bu

ölü bir gezegenin

soğuk tenhaliğine

benzemesin diye

özgürlük mutlaka paylaşılacak

suç ortağı bir sevgiliyle” (s. 79)

“sanmıştık ki ikimiz

yeryüzünde ancak

birbirimiz için varız” (s. 80)

O Plajda Onsuz şiir grubunda *Attilâ İlhan*; ulaşılamayan, uzakta olan kadınlara yönelik mitik bir perspektif yakalar. Ulaşılamayan kadınları *Apolloncu* imgelem üzerinden dönüştüren şair, aynı zamanda evrenin axis mundisinin merkezine gaip kadın arketipini yerleştirerek aşka dair oldukça kutsal bir bakış açısına sahip olur. Yunan mitosunda su perileri olarak bilinen *Nympha'lar*³⁷¹ üzerinden kodlanan kadınlar, *Campbellci* kahramanlık mitosunda *sevgiliye* ulaşmak için yola çıkan kahramanların sevgiliye ulaşma yolunda yaşadıkları başarısızlık epizotuna dönüştürülerek sevgili arketipi mistik-mitik bir paralele aktarılır. *Attilâ İlhan*, kahramanların geçmişte animasıyla yakaladığı tamlık formunun sebebiyet verdiği mitik zamansallığı veya geleceğe yönelik sevgiliyle kavuşma ihtimalinin neden olduğu tanrısallığı, “*an*” içinde, *Freyci* sonbahar mitosuyla kodlanan kahramanın sevgiliye ulaşamamasın neden olduğu trajik halet bağlamında tarihsel zamansallığa bağlayarak diyalektik bir perspektif yakalar. Bu bağlamda, *Apolloncu* imgelemin ışıksallığı ve kozmik göğün tanrısallığı ile kodlanarak gaip bir atmosferde tanımlanan kadınlar, ulaşılamayan fakat ulaşılmak istenen idealist portreler olarak vuku bularak şiiri mitleştirirler.

“iki beyaz martıdır ellerinle gelirsin

³⁷¹ Ayrıntılı bilgi için bkz., A. Erhat, *a. g. e.*, s. 219-220.

gizli bir yerinden tutuşmuş yanar
kederinle gelirsin
yorgun bir yelkenliyim hayatının ufkunda
intihar ihtimali gözlerinle gelirsin
sinsi bir deprem sürer gider durgunluğunda” (s. 83)

“93 senesinin en uzun günü
akşam
güneş dehşetle çekilip kaybolduğunda
vahşi ve dokunulmaz
şiiirlerinle gelirsin” (s. 83)

“hiç olmasan da mutlaka varsın
onüç yaşındasın
ne kadar da mahzun
başın omzuma yaslanmış kucağımdasın
ay birazdan doğacak
dağların arkasında henüz
gökyüzüne vurmuş kızılığı
yıldız alacasında
görünmez böceklerin
belli belirsiz ıslığı
aslında sen şimdi kimbilir nerede

*hangi hayal şilebinde kaçak yolcu
hangi korkunç yalnızlıktasın” (s. 84)*

*“dip balıklarıyla arasındaki sır
hiçbir zaman anlayamamıştır
sabaha karşı yağmurlu güller
sessiz sedasız
ona doğru büyürler” (s. 85)*

*“rüzgârsız
tek yaprak kımıldamaz bir havada
rüzgâr çingırağının çinladığını duyarsanız
hiç kimse farkında olmasa da
sarışın gölgesi geçmiştir bahçeden
apansız” (s. 85)*

*“sen ve ben
uzak bir yoldan gelmişiz
göz alabildiğine ılıca koyu
mavisi kaç türlü zengin
eli yüzü temiz
çıplak omuzlarına güneş doğdu
aydınlık bulaşıyor ellerinden*

kolların sanki gümüş suyuna batırılmış

kaşların tel tel ışığı yansıtıyor

gözlerin ayna kırığı deniz” (s. 86)

“gerçekten

yaşanacak bir an mı sezdiğimiz

acaba gelecekten

yoksa eskittiğimiz

yoğun bir mutluluğun

birden hatırlanması mı?” (s. 87)

“geçen yaz gibi bu yaz da

herşey eskisi gibi

hiçbir şey değişmemiş

aynı plâjda

ne gökyüzünün deli mavi sonsuzluğu

ne denizin cam yeşili huzursuzluğu

ne fânilik düşünceleri

ne dudak dudağa çiftler” (s. 88)

“sadece ben farklıyım

biraz dalgın ve uzak

bir hayli karamsar

biliyorsun

içimde kirli bir balon gibi büyüyen boşluğun

tek bir sebebi var

senin yokluğun” (s. 89)

Şairin *Not Defteri* bölümünün ilk iki şiiri olan *Yoğun Bakım ve Çılgılık*, yirminci yüzyıl insanının yaşadığı ontik problemleri dillendirir. *Camus-Sartre* çizgisinde kodlanan ontolojik bir perspektifi mitleştirilen şiirler, *Sisifos* mitinin trajik haletini, “*tinin*” can çekişmesi perspektifiyle kodlayarak hayatı atılımı karşısında çaresizliğe düşen bireyin çılgınlığını dillendirir.

“henüz alacakaranlık

camlarda incecik bir hilâl

su yeşili” (s. 93)

“koridorlarda kimseler yok

ne bir hemşire ne bir hasta

gece lâmbaları

can çekişiyor

peki ağlayan kim” (s. 93)

“birden o kadın çılgılığı

sanki bir zıpkın yükseldi

bulutlara pırl pırl” (s. 94)

“öyle acıyla doluydu ki

ağaçlar yanına yürüdü” (s. 94)

Usulca ve Beklediği adlı şiirlerde *Attilâ İlhan*, ontolojik paralelde temellendirilen *Sisifos* mitinin nihai anlam katmanı olan ölüm epistemelerini sorunsallaştırır. *Camus* felsefesinde intihar olarak kodlanan hayat atılımı karşısında deneyimlenen çaresiz tutumun ölüme kanalize olması, her iki şiirde de *Freyacı* sonbahar mitosunun beslediği çöküş incelemeyle kodlanır.

“nedir yağmurun fısıldadığı

ağaçlardaki dumanlı keder

denizin gökyüzüne bırakılmışlığı” (s. 95)

“samur kürkünün okşar gibi

intihar fikrini okşadı

usulca

akşamüstü o genç kız” (s. 95)

Akşam Üstü adlı manzume, *Apollon-Dionysos* diyalektiği temeliyle dönüştürülmüştür. *Attilâ İlhan*, şiirde kurguladığı zıt karakterler üzerinden bu diyalektiğin anlam katmanına ulaşır. *Şiirde* kodlanan küçük hanım, roman okuyarak *Dionysos* mitinin esrik haz yapısına ulaştırılırken bunun tam tersinde kodlanan büyük hanım da Kur'an okuyarak *Apolloncu* akli kanada bağlanır. Nitekim romanın büyülü dünyalara pencere açması, Kuran'ın da evrensel akli sembolize ettiği düşünüldüğünde bu yorum oldukça sağlam bir temele oturur.

“dallarında kuş yağmuru

köşkün bahçesindeki

manolya ağacının

güneş yemyeşil damlıyor

kaygan yapraklarından” (s. 97)

“akşam üstüdür

ikisi de odasına çekilmiş

küçük hanım roman okuyor

büyük hanım kur’ân” (s. 97)

Yoksa şiirinde *Attilâ İlhan*, anima-animus bütünleşmesinin imgelediği tamlık felsefesine gönderme yapar. *Hermafrodit* bir mitos paralelinde iki cinsin tek bir bedende birleşmesini de imleyen şiir, aşka yönelik kodlanan mitik bir algıyla çevrelenir.

“hava soğuk

sabah oluyor

uyanır uyanmaz

yanımda aradığım hangimiz

sen misin

yoksa ben miyim” (s. 98)

Artık ben... adlı manzume, mitik zamanlarda sevgiliyle birlikte tamlık formunun içerisine giren kahramanın, tarihsel zamanın getirdiği dejenere söylem sebebiyle yaşadığı dramatik duyguları imgeleştirir. Şiirde kodlanan kahraman, materyal söylemin mitik aşka yönelik geliştirdiği paralize söylemin etkisiyle, animasıyla yakaladığı tamlık formundan uzaklaştırılır. Bu perspektif de şiiri *Eliadeci* mitik zaman-tarihsel zaman diyalektiğiyle merkezler.

“ay karanlık

sular kesildi musluklar tıslıyor

bir yerde bir kapı kapandı

ben artık sen değilim” (s. 101)

Maçka Durağı şiirinde *Attilâ İlhan*, otobüs metaforu üzerinden *Tartaros*-cehennem mitosunu kodlar. *Freycı* sonbahar mitosunun çöküş imgelemiyile de sistemleştirilen *Tartaros* mitosuna, bireyin yaşadığı sıkıntılar paraleliyle ontolojik bir bakış açısına da kanalize olur.

“hangi cehennemden geldi

bu hayalet otobüs

egzosundan kan sızıyor

yolcuları ceset

sürücüsü azrâil” (s. 102)

“aslında ben

emirgân’a gidecektim” (s. 102)

Adım Sonbahar adlı manzume, *Freycı* sonbahar mitosuna perspektifiyle dönüştürülmüştür. Şair, kendi benine yönelik kurguladığı sonbahar mitosuna üzerinden ölüm epistemelerini sorunsallaştırır. Evrene yönelik kodlanan ilkbahar direniş mitosuna zıt bir perspektif ihtiva eden ölüm epistemeleri, şiiri diyalektik bir bakış açısıyla okumamıza da imkân vermektedir.

“nasıl iş bu

her yanına çiçek yağmış

erik ağacının

ışık içinde yüzüyor

neresinden baksan

gözlerin kamaşır” (s. 103)

“oysa ben akşam olmuşum

yapraklarım dökülüyor

usul usul adım sonbahar” (s. 103)

Kötümser ve *Yükü Ne?* adlı şiirlerde *Attilâ İlhan*, *Freycı* sonbahar mitosunun karamsar imgelemi perspektifiyle kodlanan trajik haleti imgeleştirir. İnsanın içsel yaşantısına yönelik kurgulanan karamsar imgelem, şiirleri *Tartaros* mitosuna kanaliz ederek kurgulanan trajik haleti sistemleştirir.

“yine o ters rüzgâr

kâğıtları uçuran

mevsime göre soğuk

gri” (s. 105)

“sabah evden çıkmışım

yüreğim kapalı” (s. 105)

Kimi adlı şiir, mitik dünyadan gelmesi beklenen tanrısal yardımı imgeleştirir. *Attilâ İlhan* şiirde */varla yok arası/* söylemiyle kodladığı tanrısal yardımı, gaip bir atmosferle imleyerek şiiri mitik bir perspektife monte eder.

“kapıyı açık bırak

hiç kimse görmese de

belki birisi gelir

elsiz ayaksız

varla yok arası

hanidir bekliyorum” (s. 108)

Pusudaki şiirinde *Attilâ İlhan*, *Freycı* ilkbahar diriliş mitosunu imgeleştirir. Kozmolojik unsurların dirilişini imgeleyen şiir, *Apolloncu* imgelemde kodlanan tanrısal ışık miti üzerinden andaki çöküş haletini aşar.

“gece bir anda yıldız
 bahçe bir anda çiçek
 uzaktan denizin kokusu
 karanlıkta kımıldayan böcek” (s. 109)

“içimi bir anda
 aydınlatır mimozalar
 bir anda yaşamak yeniden güzel
 yepyeni bir aşk
 pusuda hazır” (s. 109)

Kitabın son şiiri *Delik Deşik, Freycı* sonbahar mitosuyla dönüştürülmüştür. Şair, materyal söylemin koflaştırdığı bireyin dramını anlattığı şiirde kullandığı ölüm imgelemiyile, insanlığın deneyimlediği kanlı haleti imgeleştirir.

“kirpi gibisin çocuk
 her taraftan diken
 kim elini uzatsa
 delik deşik” (s. 110)

“üstelik
 sen de kan içindesin” (s. 110)

3. 12. Kimi Sevsem Sensin

Attilâ İlhan’ın yayımlanan on ikinci şiir kitabı olan *Kimi Sevsem Sensin*,³⁷² divan edebiyatımızın ve halk edebiyatımızın epistemolojik zeminini, modern şiir geleneğiyle

³⁷² Attilâ İlhan, *Kimi Sevsem Sensin*, İstanbul 2015, 126 s. (İncelemede bu baskı esas alınmıştır.)

harmanlayarak Türk şiir geleneğini modern bir bakış açısıyla çevreler. Şair, sanat hayatının sonuna doğru kaleme aldığı *Kimi Sevsem Sensin* şiir kitabında, şairlik hayatında temel yöntem olarak belirlediği diyalektik yöntemi, tez-antitez-sentez üçgeninin olumlu formülasyonu ile sentezlemek yerine, bu diyalektiği, tohum/ağaç/orman kümülasyonuna bağlayarak genetik bir bakış açısı yakalar. Türk şiirinin geleneksel yapısıyla kodlanan genetik bakış açısı, modern şiir teorileriyle sağlam bir zemine oturarak *Attilâ İlhan* şiirinin zirveselliğini gözler önüne serer. Şair, *Kimi Sevsem Sensin* kitabı içindeki şiirlerin genel anlayışını, aşağıda aktaracağımız pasajda bütün sarıhlığıyla gözler önüne serer:

“Bin senenin derinliklerinden süzüle süzüle gelen bu “ses”, hangi “ses”tir tahmin edebilir misiniz? Ezan’daki, Mevlî’teki; **Mohaç Karargâhı** ya da **Viyana Muhasarası’ndaki Mehterân’dan** 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.”³⁷³

Attilâ İlhan’ın Türk şiir geleneğinden beslenerek kaleme aldığı *Kimi Sevsem Sensin* kitabındaki şiirler, şairin incelediğimiz diğer şiir kitaplarında kullandığı bireysel temde vuku bulmuş aşk, ve toplumsal temelde kodlanan sosyalist mücadele epistemelerini aynı potada eriterek kaleme alınmışlardır. Şairin şiirlerde ulaştığı anlam katmanlarının kökünde bulunan mitik epistemeleri sorunsallaştırırsak:

Sevmek İçin Geç Ölmek İçin Erken şiir grubunun ilk şiiri *Yalnızlığı Denemek’te* *Attilâ İlhan*, insanlığın evrende deneyimlediği *Sisifosvari* münferitlik ahvalini imgeleştirir. Şair, geceye dair kurgulanan *Tartarosçu* imajları, dirilişi simgeleyen kutsal ay mitini söndürerek sistemize eder ve mitik sevgiliyi, eskatolojik perspektiften çekmeye uğraşır. Şiir, aşka yönelik kurgulanan mitik bakış açısıyla temellendirilen *Apolloncu* sevgilinin kutsallığının antitezi olan yalnızlık epistemeleriyle çevrelenerek diyalektik bir perspektif yakalanır. *Attilâ İlhan*, ontolojik temelde sorunsallaştırdığı yalnızlık epistemelerinin nihai anlam katmanını olumsuz bir perspektiften çekerek insanın

³⁷³ A. İlhan, *a. g. e.*, s. 14.

yalnızlık perspektifiyle kendi benine yönelerek deneyimlediği mitik düşlem formuna gönderme yapar ve kendilik perspektifi şiiri mitleştirir.

*“gecenin ortasında ne işin var
yıldızlara dokunma yanarsın
bak birazdan ay da batacak
karanlık bulaşmasın ellerine
tersin döner yolunu bulamazsın” (s. 19)*

*“sevmek insanın yüreği kadar
küçükse büyüğünü taşıyamazsın
yalnızlığı da dene oldu olacak
nasıl yankılanır derinden derine
iyi midir kötü mü çıkaramazsın” (s. 19)*

*“insanı ancak kendisi tamamlar
içinde başka dışında başkasın
eksiğin fazlana elbet bulaşacak
öbürü sığacak bunun derisine
yoksa sabaha sağ çıkamazsın” (s. 19)*

Nasıl Olduysa şiiri, politik perspektifin mitik aşk epistemesiyle karakterize edildiği bir mazumedir. *Attilâ İlhan* şiirde, kendi benine yönelik kodladığı politik eylemsellik imgeleminin neden olduğu trajik haleti, mitik sevgili hayalinin büyülü dünyasıyla aşkınlaştırır. Şiir bu bağlamda, mitik zaman-tarihsel zaman diyalektiği yapısına kanalize olurken bu yapı, şiirde vurgulanan umut metaforuyla genetize edilerek geleceğe yönelik ideal bir sosyalist mitos şablonu ortaya konulur.

*“nasıl olduysa birden adımlı unuttum
adını unuttuğum o sıcak şehirde
yıldız alacası yüzen bir zakkum
yanımda o hayal kız ikide birde
yolumu gözlerine bakıp bulduğum” (s. 20)*

*“sahi ben ne hırçın bir çocuktum
ele avuca sığmaz akli fikri şiirde
mısra mısra başımı belaya soktum
izmir cezaevi dokuz yüz kırk bir’de
kaşla göz arası liseden kovuldum” (s. 20)*

*“inanmakta geç sevmekte çabuktum
bazen yaşadıklarım aklıma gelir de
kaç kere umutsuzluğun yolunu tuttum
istenmeyen adam hemen her devirde
hemen her devirde ateşten bir buluttum
binlerce umuttan belki bir umuttum” (s. 20)*

Saklı Sevda şiirinde Attilâ İlhan, sevgili arketipini -Şehnaz- Apolloncu ışıksallık ve Aphroditeci güzellik epistemeleri etrafında çevreleyerek mitik bi konsensus yakalar. Şair, *Bachelard* felsefesinde gizil alanların mitik algısına yönelik ortaya konan derinlik perspektifini sevgiliye aktararak kurguladığı mitik bakış açısını, bu bağlamda fenomenolojik bir derinliğe de angaje eder.

Attilâ İlhan sevgilinin derinliğine yönelik kodladığı gizil atmosferi, *Freudien* söylemin cinsellik imgelemiyle ana tanrıça kültüne bağlayarak köken mitosuna yönelik ortaya konan *hermafrodit* tikelliğin sistemize ettiği evrensel tamlık formuna ulaşır. Şiir bu perspektifte, anima-animus bütünleşmesinin kodladığı mitik aşk temiyle evrensel bir vahdeti imgeleştirir.

*“cam yeşili bir kız çok kirpikli
saçları nasıl karanlık bir kızıl
örtülü bir güzellik benzeri olamaz
dudaklarındaki kan etkiliyor asıl
duyarlığı alingan gönlü ikircikli
ne yazsam ona tutsak
/ adı şehnâz” (s. 21)*

*“belki kadın belki çocuk iyice kuşkulu
hangi tutku buğulamış camlarını
bazen ne çok var bazen ne kadar az
kan kırmızı yaşayıp yaz akşamlarını
okşaması boğulmak öpmesi uğultulu
sabah olsam ona tutsak
/ adı şehnâz” (s. 21)*

*“saklı sevda sevdaların en saklanmış
birbirimizde çok fena kayboluyoruz
hiç kimse birbirimizin yerini tutamaz*

benimle yaşayamadığı ona uygunsuz

hiçbir şeye değişmem onunla yaşanmıştı

uygunsam ona tutsak

/ adı şehnâz” (s. 22)

“saklı bir sevdadır bulduk sığındık

bu büyülü bir aşk çünkü yasak

gizli bir mutluluk ki ne söylesem az

bin yıl da yaşasak hiç de yaşamamak

varımız yoğunumuz aşkımız artık

hayatım ona tutsak

/ adı şehnâz” (s. 22)

Sevmek İçin Geç Ölmek İçin Erken şiiri, köken mitosunun kodladığı evrensel aşkın, mitik perspektifte değerlendirildiği bir yapıyı ihtiva eder. *Attilâ İlhan* “an” içinde kurguladığı *Tartarosçu* trajik atmosferi, *Campbellci* kahramanlık mitosunda sevgilinin kahramana yaptığı mitik çağrı üzerinden büyülü bir zamansallığa aktarır. Şair şiirin tamamında, *Eliadeci* ilksel kozmogoni mitosuyla imgelenen evrensel aşk temini konu edinir. Büyülü zamanların aşiki haletine yönelik kodlanan bu tem, mitolojilerde gökkuşağı bağlamında imgelenen axis mundi işlevselliğiyle anima-animus tamlığına aktarılarak evrenin merkezinde yer alan mitik aşk temasına gönderme yapılır.

“akşamın acı su karanlığı içinden

soğuk kadife temâsı yalnızlığın

şuh bir kahkaha balkonun birinden

gizli işareti midir bir başlangıcın

sevmek için geç ölmek için erken” (s. 23)

*“başbaşa çay elele yürümek derken
boğaz vapurları mı iskele sancak
telefonda kaybolmak sesini beklerken
insan insanı yeniler doğrudur ancak
sevmek için geç ölmek için erken” (s. 23)*

*“içimdeki gökkuşağı besbelli neden
bulutların içinden kuşlar yağıyor
bir şiire başlarsın birini bitirmeden
hiç kimse gözlerine inanamıyor
sevmek için geç ölmek için erken” (s. 24)*

*“sevmek sevildiğini bile fark etmeden
yaklaştığa ölüm soğuk bir yağmur gibi
sevmek zehir zemberek ve yürekte
gecikerek de olsa vuruşur gibi
sevmek için geç ölmek için erken” (s. 24)*

Neydi *O Bir Zamanlar* adlı şiir grubunun ilk şiiri *Kimi Sevsem, Sensin...* manzumesinde *Attila İlhan*, sevgili arketipini, *Aphrodite* güzellik miti üzerinden dönüştürür. şiir, ana tanrıça kültünün temelinde bulunana evrensel aşk teması bağlamında, evrendeki bütün kadınları merkezi bir sevgiliye aktararak köken mitosunun kodladığı ilksel aşk epistemisine atıfta bulunur.

“kimi sevsem sensin / hayret

sevgin hepsini nasıl değiştiriyor
gözleri maviyken yaprak yeşili
senin sesinle konuşuyor elbet
yarım bakışları o kadar tehlikeli
senin sigaranı senin gibi içiyor
kimi sevsem sensin / hayret
senden nedense vazgeçilemiyor” (s. 27)

“kimi sevsem sensin / senden ibaret
hepsini senin adınla çağırıyorum
arkamdan şımarık gülüşüyorlar
getirdikleri yağmur / sende unuttuğum
hani o sınımsız iri çekirdekli
senin gibi vahşî öpüşüyorlar
kimi sevsem sensin / hayret
in misin cin misin anlamıyorum” (s. 27)

Aydınlık Neyin Oluyor? şiiri, *Apolloncu* ışksallık mitosu perspektifiyle dönüştürülmüştir. *Attilâ İlhan* bu şiirde sevgili arketipini; güneş, ay, yıldız, vb. gibi evrensel göğe ait kodlanan tanrısal ışık sembollerinin mitikitesiyle karakterize ederek sevgiliyi mitik panteonların büyülu dünyasına eklemeler.

“aydınlık neyin oluyor senin
gökyüzü akraban filan mı
beni bulur bulmaz gözlerin
şimşek çakıyorum yalan mı

*yüzünde yalazını gezdirdiğin
saçlarından tutuşmuş orman mı
akla ziyan bir şey elektriğin” (s. 28)*

*“ayıışığı mavisi dudaklarından mı
o ışık zenginliği mi giyindiğin
uzay tozları mı yıldızlardan mı
elime dokunduğu an elin
güneşler açıyorum sahi ondan mı
aydınlık neyin oluyor senin” (s. 28)*

Süheylâ Değildi Adın şiirinde *Attilâ İlhan*, ontolojik tabanlı bir mitostan kök olarak sevgili arketipinin- *Süheylâ*- deneyimlediği ontik problemleri aktarır. *Freycı* sonbahar mitosunun karamsar yapısıyla temellendirilen şiir, kadın kahramanın kendini aşmasına yönelik kodlanan üst insan metaforuna yönlendirilerek mitik bir tablo çizilir.

*“hangi bulutlara niçin sarındın
gözlerindeki mavi kimin gökyüzü
süheylâ değildi başkasıydı adın
gülüşlerin donuk neş'e öksüzü
o erken sonbahar görüntüsü” (s. 29)*

*“inceden inceye boyanmaz mıydın
kirpiklerinin lacivert örtüsü
süheylâ değildi başkaydı adın
ellerin buz gibi ağzının büzgüsü*

kaç yalnızlığın gizli üzüntüsü” (s. 29)

“ne yapsan ne etsen anlaşılmadın

belki sebep kendini aşmak dürtüsü

süheylâ değildi başkaydı adın

nabızlarında pişmanlığın gürültüsü

gülümsemen soğumuş çiçek ölüsü” (s. 29)

Zorro / Kamçılı Kadın adlı şiir, cinsel bir mitos paraleliyle kodlanmıştır. *Attilâ İlhan*, zorro metaforu ve kamçı metaforu üzerinden imgelediği fetişist cinsel sembolizmi, sado-mazo imgelem yapısının merkeziyle sentezleyerek cinsel diyalektik yöntemini sorunsallaştırır. Şair, fetişist bir nesne düzeyine indirgediği kadın kahramanı, mitolojik panteonlarda vahşi doğa tanrıçası olarak bilinen *Artemis* mitinin bağlamıyla çevreleyerek cinselliği, özgürlükçü tabanda bulunan ana tanrıça kültürünün vahşi imgelemine aktarır. Aynı zamanda *Attilâ İlhan*, cinsel mitos perspektifiyle kodlanmış kadın kahramanın özgürlükçü doğasını, ilksellik motifleriyle bezeyerek cinsellik epistemelerini mitik bir zamansallık bağlamına da aktarır.

“gözlerin kaç gece eder

dudakların kaç karanfil

gülünce sehpalara devriliyor

kızgınlığın kaç yanardağı” (s. 30)

“sevişmen savaştan beter

yenen yenilen belli değil

fena halde kayıp veriliyor

kimin kolu kimin bacağı” (s. 30)

*“yalnızlığın simsiyah panter
vahşiliği zehirli bir yeşil
dişleri ısırıkça sivriliyor
bilinmez ne zaman ısıracağı” (s. 30)*

*“yok yok elinde ölmek yeter
cam tozu kumsal soğuk sahil
şeffaf bir sonsuzluğa giriliyor
tanrının sizi bulamayacağı” (s. 30)*

Neydi O Bir Zamanlar şiirinde *Attilâ İlhan*, İstanbul şehrine ve sevgili arketipine yönelik geçmişte deneyimlediği büyüdü dünyanın mitik bir panoramasını çizer. Şiir bu bağlamda, andaki zamanı ve mekânı daireselleştirerek mitik bir katmana angaje olur.

*“istanbul ve sen / neydi o bir zamanlar
sanki gençliğime doğru yaşılanıyordum
çengelköy’de yaz unutulmaz erguvanlar
hangi yanıma dönsem seni bulurdum
içimdeki lambanın kırıldığı anlar” (s. 31)*

*“istanbul ve sen / sırsıklam yaşananlar
yanardöner bir ayna yeniden ruhum
çengelköy’de yaz unutulmaz erguvanlar
gözlerinin sisinde sevdalı bir yolcuyum
hayal meyal gemiler dumanlı limanlar” (s. 31)*

“istanbul ve sen / ikinizden kalanlar
tekrar tekrar ısrarla yaşayıp durduğum
çengelköy’de yaz unutulmaz erguvanlar
rüya mıdır gerçek mi kendi kendime sorduğum
istanbul ve sen / neydi o bir zamanlar” (s. 31)

Her Sabah, Yanılmak!... şiir grubuna ismini veren *Her Sabah, Yanılmak!...* şiiri, *Otto Rank’ın* anne karnına geri dönüş mitosu perspektifiyle dönüştürülmüştür. *Attilâ İlhan*, kahramanın yaşadığı ontik problemleri dillendirdiği şiirde, vagon metaforu üzerinden anne karnının besleyici yapısının kodladığı ontik kolaylığı imgelerken bunun tam tersinde kodlanan acun tasavvuru ise, varolmaya çalışan bireyin yaşadığı dramı imgeleştirir. Şair, kahramanın anne karnından çıktıktan sonra -vagon- evrende deneyimlediği ontik problemleri, anima figürünün yarattığı travmatik etki bağlamında dönüştürür. Şiirde jilet mavisini bir kadın olarak kodlanan anima figürü dikkatle incelendiğinde, kahramanın “beni” için ciddi bir hısımlık gücü olduğu görülecektir. *Attilâ İlhan*, animayı annesinin besleyici karnı olarak gören kahramanın, animanın annesinin yerini dolduramaması sonucunda yaşadığı travmayı, anima figürünü *Tartarosçu* mitosa kanalize ederek sistemleştirir. Aynı zamanda acun tasavvurunun içinde gündeme getirilen zorluklar, politik perspektifte kodlanmış polis metaforu üzerinden kahramanın aydınlığa çıkışını, yani sosyalizm idealine kavuşmasını sekteye uğratarak ontolojik mitos dönüşüme uğrattır.

“sabah olmak her gece kolay mı sanırsınız
bulutları dağıtıp güneş olarak doğmak
denizle gök arasında çiy yorgunu şehre
kurşun kubeleri buğulu minareleri ıslak
soğuk bir trenden inmiştiniz / yalnızdınız
bilmem kaçınıcı defadır / yine yanılmıştınız” (s. 35)

“hiç uyumamıştınız / gözleriniz yanıyordu
 yolculuk sanki bitmemişti / birdenbire
 kendinizi vagonda unuttuğunuzu sandınız
 sanki katar soluk soluğa tırmanyordu
 dumanlı rampaları / bir kılıç gibi çıplak
 tiz çığlıklarıyla doğrayarak
 bilmem kaçınıcı defa yanıldınız” (s. 35)

“jilet mavisi bir kadın elinde purosu
 değdiği yer açılıyor çok fena keskin
 kim olduğunu bilen yok / işin doğrusu
 yüzünü kaybetmiş aynalarda arıyordu
 amerikan bara tünemiş sek votka içiyor
 geçmişinden rusça bir şarkı arayarak
 sarhoş olamamak en büyük korkusu
 bilmem kaçınıcı defadır / yine yanıldınız” (s. 36)

“elbet en kötüsü sokaklarda tutuklanmak
 hani bir kere iki yanınızda iki sivil polis
 beyoğlu'ndan çekilip nasıl koparılmıştınız
 nabız gibi vuran o kötü ve karanlık his
 yakanızı hâlâ bırakmadı asla bırakmayacak

bilmem kaçınıcı defadır / yine yanıldınız” (s. 36)

Yağmur Gemileri şiirinde *Attilâ İlhan*, gemi metaforu üzerinden kodladığı *Campbellci* kahramanlık mitosunu, sosyalist ütopyaya aktararak sosyalizm idealini mitik bir bakış açısıyla çevreler.

*“o gemiler ki başkalaşır
çelişkinin diyalektiğinden
gücü çok sonra anlaşılır
insana eklediğinden
o gemiler ki başkalaşır
gelişir değiştirdiğinden” (s. 37)*

*“o gemiler ki şafağa ulaşır
ümitlerimizin ateşinden
devrimden devrime yanaşır
nasıl da büyür kendiliğinden
o gemiler ki şafağa ulaşır
bir çığlık gibi bedreddin ’den” (s. 37)*

Mevsimidir şiiri, *Freyci* sonbahar mitosunun çöküş imgelemiyle kurgulanmıştır. *Attilâ İlhan*, ontolojik bağlamda değerlendirilen intihar sorunsalını, sonbahar mitosunun karamsar imgelemiyle sistemize ederek insanın varoluşun keskin kabuğu karşısında yaşadığı trajik haleti söylemselleştirir. Şair bu bağlama, kozmolojik unsurları *Tartarosçu* mitosa aktarıp eskatolojik bir mitostan kök alarak ulaşır.

*“mevsimidir
artık erken kararır sular
her biri bir bulut ardına sinmiş yıldızların*

korular terk edilmiş
ağaçlar duman duman
yalılar تنها
kanlıca ilk yağmurla serinler” (s. 38)

“mevsimidir
nedense ölmeye heveslenir insan
uzaya
bir avuç yıldız tozu gibi savrulmaya
rayından çıkmıştır yaşamak
bir eskimişlik duygusu nereye baksan
gücü yetmez kimsenin kimseyi kurtarmaya
çünkü ne güzeller
zehir zemberek güzeldir artık
ne zehir zemberek çirkindir
yeni çirkinler” (s. 38)

Yalan / Şehir adlı şiirde *Attilâ İlhan*, ruh-beden diyalektiğinin neden olduğu sorunsalı dillendirir. Yunan mitosunda *Eleusis* ayinleri olarak bilinen maddiyattan arınma törenlerinin mitik epistemesiyle dönüştürülen şiir, bedenın yanılıcı görünüşünü simgeleyen *Apolloncu* ışıksallık altına gizlenmiş şehrin *Tartarosçu* atmosferiyle, güçlü bedenın altında can çekişen tinin yaşadığı trajdeyi imgeler. *Şair*, materyal söylemin kodladığı beden metaforunun yanılıcı görünüşünü, subliminal bir diyalektiğın kodladığı tanrısal bir vecd haletine aktararak mitik bir bakış açısı yakalar.

“ne büyük bir yalan bu şehir
karşı sahil yağmur bulutları

ışıklar üstüne teyellenir

bir yanılısamanın ışıkları

epeyce titrek

hicranlı sarı” (s. 39)

“mahûr mu yoksa nihavent midir

eski bir şarkının rüzgârı

hangi bestekâr unutmuş kim bilir

yalnızlığa dağılmış mısraları

güftesinden

sonbahar akşamları” (s. 39)

“bir yalan ki durmadan eksilir

bakarsın o resim hicranlı sarı

inanılmaz bir hızla her an değişir

şirket-i hayriye'nin yorgun vapurları

toplar her iskeleden beyhude yolcuları

yalandan yalana kaç şehir eskitilir” (s. 40)

Yanılsama adlı şiir, yeni dünya düzeni mitosunun kodladığı materyal söylemin, mitik zamanlara özgü fenomenler üzerindeki dejenere etkilerini dillendirir. *Attilâ İlhan*, evrene ait unsurları ve anima arketipini, dejenere söylemin etkileriyle kof bir perspektife aktararak mitosun materyal söylem karşısında yaşadığı çaresiz tutumu imgeleştirir.

“hiç görmediğim gökler vahşi yeşil

ağır şehirler oturmuş altına

*içinden sular geçiyor erimiş cam
parıldan göz gözü görmez olmuş” (s. 41)*

*“bu kız sevdiğim o kız değil
bir başka yüz takmışlar suratına
kendisiyle kavgalı sabah akşam
kirpikleri mavymiş dudakları mormuş” (s. 41)*

*“insanlarla yanılmış eski sahil
şarkılar asılı günün her saatına
hangi rastladığıma kimi sorsam
kimin kim olduğunu bilmiyormuş” (s. 41)*

*“denizin üstü yıldız çil çil çil
dağların arkasında saklı fırtına
kötü bir rüyadaymışız tamam
ne yapsan bir sona ermiyormuş” (s. 41)*

Uçuk Kızlar Balladı’nda Attilâ İlhan, Freyci sonbahar mitosunun çöküş imgelemine kadın arketipi üzerinden dönüştürerek aktarır. Kadınlara yönelik oldukça soğuk imajların kurgulandığı manzume aynı zamanda, sosyalist eylemin sıkıntıları bağlamında kodlanan Tartarosçu imajlarla sonbahar mitosunu şiddetlendirir.

*“uçuk kızlar sızıyor uykularına
soğuk elleri mosmor gözleri loş
fena halde sarhoş*

içine ağlayan
ayılamayacak bugünden yarına
hayatları nafile
hayalleri boş
donuk dudaklarının kıyısında kan
nasıl kayboldukları anlaşılamıyor” (s. 42)

“sanki hep borçludurlar başkalarına
en kral sebep mumya yalnızlıkları
sorular büyütürler
cevabı olmayan
baykuş kahkahaları bütün şakalarına
başlayıp korkudan
yarım bıraktıkları
aranıyor anonsu polis radyolarından
nasıl kayboldukları anlaşılamıyor” (s. 42)

Kitabın dördüncü bölümüne ismini veren *Bu Nasıl Sonbahar?..* şiiri, yeni dünya düzeni mitosunun kodladığı yoz söylemin; mitik zamanlara özgü sonbahar mevsimi, kutsal aşklar gibi tanrısal mefhumlar üzerindeki etkilerini dillendirir. Şair *Eliadeci* mitik zaman-tarihsel zaman diyalektiğini işlevselleştirdiği şiirde, *Freyci* mevsimsel mitos kurgusunda kahramanın çöküşünü imgeleyen sonbahar mevsimini, trajik bir anlam katmanıyla an içinde çözümleyerek kahramanın materyalist söylem karşısında yaşadığı ontolojik sorunsalını imgeştirir.

“böyle sonbahar mı olur
tadı kalmamış

eylül akşamlarını fena boşaltmışlar

ne o kızlar hani

varla yok arası

bir tebessüm gibi

hayalimizde yaşar” (s. 45)

“sinemadan çıkmışız

yağmur başlamış

ne vahim

bir korkunun birden anlaşılması

beyoğlu'nda karartma

eflatun tramvaylar

o gizli hüznler ki

hiç anlaşılmamış” (s. 45)

“böyle sonbahar mı olur

yüreği titremiyor

aşfalt beton ve cam her tarafı otomobil

bilançoda bir rakam

çaktığımız acılar

bitmesiyle bir oluyor aşkların başlaması

telefonda bozdurulup

duygular kirleniyor

mavi mora dönüşmüş

sarılar çoktan yeşil” (s. 46)

Ayaküstü Aşk adlı manzumede *Attilâ İlhan*, konjonktürün neden olduğu ontolojik sorunsalı aşmak için, mitik aşk hayaliyle kodlanan anima arketipine ulaşmak isteyen kahramanın yaşadığı trajediyi imgeleştirir. Şair, *Campbellci* kahramanlık mitosu perspektifiyle dönüştürdüğü trajik ahvali, kahramanın sevgiliye ulaşmak için engellerle mücadele etme epizotunu, engellerle mücadele etmeden yenilgiyi kabul etme epizotuna dönüştürerek sistemize eder. Kuşkusuz bu dönüşümün arkasında şairin, yirminci yüzyıl emperyalist-kapitalist dünya algısının neden olduğu kof söylemi aksettirme kaygısı mevcuttur.

“görünmez camlara mı çarptım

dalgınlığın aynasında o akşam

bambaşka bir şehre uçacaktım

yıldız yağmurundan sırlısklam

yalnızlığında o kadın bekliyordu” (s. 47)

“yanlış bir hayalin şehrinde kaldım

sevdiği ben değilim anlatamam

o aşk bu değildi tasarladığım

büyük bir tenhalık nasıl korkmam

korkularım bir canavar doğurdu” (s. 47)

“bilmem n'apsam nereye kaçsam

yeşil karanlığında ağır tutsağım

gözlerinden çıkmak başlıca tasam

saçlarının zincirinde elim ayağım

kirpikleri süngü takmış bir ordu

bütün saatler bir anda durdu” (s. 47)

Ayaküstü İntihar şiiri, ontolojik mitostan kök alan intihar epistemisinin anima arketipiyle çevrelendiği bir yapıyı ihtiva eder. *Attilâ İlhan /teni hiç kullanılmamış elleri yeni/* söylemi üzerinden kodladığı ana tanrıça mitosunu, evrenin dejenere söylemiyle diyalektikleştirerek kadın arketipinin intiharı mitik dünyalara, bir başka ifadeyle tabiat ananın karnına geri dönüş mitosu olarak tasavvur etmesini imgeleştirir. Şiir, materyal söylemin koflaştırdığı acunun içinde varılmaya çalışan bireyin, ilkselliği zedelenmeden anne karnına geri dönme isteğini ifade ederek mitik bir bağlama kanalize olur.

“korkunun bıraktığı yerdeki kız

ölümünü o dakika tanyor

bir muamma intihar nedeni

oysa genç az bulunur bir ağız

teni hiç kullanılmamış elleri yeni” (s. 48)

“korkunun bıraktığı yerdeki kız

yasaklarını mı aşamıyor

bir başkası olmak mı isteği

yoksa kendine mi ulaşamıyor

yok mu bir yürekte seveni” (s. 48)

“korkunun bıraktığı yerdeki kız

hızla karanlığa azalıyor

çizgilerinden çıktı bedeni

ortada kan kokusu kalıyor

ne geleni var ne gideni” (s. 48)

Ayaküstü Cinayet şiirinde *Attilâ İlhan*, *Campbellcı* kahramanlık mitosu bağlamında kodladığı *Üsküdar Paşakapısı İzmir’li Osman’ın*, bir hayat kadınına duyduğu aşkı anlatır. Kahramanı mitik aşkın büyülü dünyasıyla kutsal bir diyagrama aktaran şair, anima figürünü ise yeni dünya düzeni mitosunun yoz söylemiyle dönüştürerek aşk epistemelerini mitik zaman-tarihsel zaman diyalektiğinin zamansallığıyla çevreler.

“bira yeşili oğlan alaca bıyık

bir eli silahında uyur / neme lazım

murassa bir kılıç gibi yakışıklı

çetrefil dili var anlayamadığım

kulağı tırmalıyor hayli çapaklı” (s. 49)

“bir yosmaya takılmış saçaklı

adamın aklını başından alan

kahkahası bol iyice çingıraklı

allığı ruju yalnızlığına bulaşan

hele yürüyüşü nasıl tumturaklı” (s. 49)

“dolar yeşilinde yosmanın aklı

ne yapsa boş bira yeşili oğlan

bu işin sonu tabancalı bıçaklı

siyah beyaz bir film belki bir roman

ayaküstü cinayet suratı ağlamaklı

üsküdar paşakapısı izmir’li osman” (s. 49)

“*Aranıyor*” şiiri, politik bir mitos perspektifiyle kurgulanmıştır. *Attilâ İlhan*, Yunan mitosunda *Amazonlar, Athena*; Türk mitosunda *Kırk Kız* vb. gibi savaşçı kadın arketipleri bağlamında, sosyalist mitos için çabalayan anima arketipini imgeleştirir. *Jungcu* anima-animus birliği üzerinden mitik aşk temasına da bağlanan şiirde şair, aktivist hareketler nedeniyle polis tarafından aranan gençlerin dramını, *Freyci* sonbahar mitosunun siyahi imgelemiyle karakterize ederek konjonktüre sirayet eden korku, yalnızlık, tedirginlik, yabancılaşma gibi duyguları ifade etmeye çalışır.

“bak sözümü dinle çok fena ıslanmışsın

kirpiklerinde parlak su damlacıkları

yüzün bütün ıslak dudakların soğumuş

titremek geliyor içinden durmaksızın” (s. 50)

“yine silme bulut büyükdere açıkları

o şilep geçiyor yine siste boğulmuş

ortaköy’de görmüştük sahlep içerken

birbirimize sevdalı açıklamaksızın” (s. 50)

“biter mi hiç insanın kendine soracakları

hâlâ o kız mısın herkese meydan okumuş

afişlemeye giden kalkıp her sabah erken

fakültede tutuklanmış sınav çıkışı ansızın” (s. 50)

“dağdağalı yılların biz kayıp çocukları

*aşkıımız sabıka kaydı gençliğimiz uçurulmuş
ekmek al ben unutmuşum eve dönerken
gülümse tozu gitsin yalnızlığımızın” (s. 50)*

*“düşünme yakalanırsak olacıkları
farkına varmasınlar arandığımızın” (s. 50)*

Ben Tuzparça Yerdeyim şiirinde Attilâ İlhan, Eliadeci mitik zaman-tarihsel zaman diyalektiğini sistemize eder. *Geçmiş-an* diyalektiği olarak da okunabilecek şiirde şair, mitik zamanlara özgü geçmiş, *Apolloncu* mitosun ışksallığıyla kodlanan sevgiliyle geçirilen tamlık formuna aktarır. Bunun tam zıt istikametinde ise, *Tartaros* mitosunun kodladığı “*anda*”, sevgiliden ayrı geçirilen günlerin neden olduğu trajedi mevcuttur. Şair aynı zamanda an içinde imgelediği *Tartarosçu* atmosferi kahramanın deneyimlediği; korku, yalnızlık, tedirginlik gibi duygularla karakterize ederek ontolojik bir mitostan da kök alır.

*“ben tuzparça yerdeyim o bir düğüm dolaşık
ne karanlık bir gece arkası görünmüyor
yıldızları dökülmüş yaptığımız yanlışlık
başladığımız örgü nedense yürümüyor
model seçimi kötü hesaplaması çok zor
halbuki bir zamanlar ne hızlı başlamıştık” (s. 51)*

*“sanki o karanfiller vazosunda duruyor
boğaz’ın lacivertine aydan dağılan ışık
eli saydam bir büyü elime dokunuyor
ikimiz sanki hayal tepeden tırnağa âşık*

*asla görülmeyecek bir filmde yaşamıştık
bugün vardığımız yer gözümü korkutuyor” (s. 51)*

*“o vücudunda rahat kendisiyle barışık
ben kendime kısayım bu aşk bana sığmıyor
neş’esi köpük köpük işi gücü taşkınlık
taşıdığım tasayı besbelli taşıyor
benim varlığım her an korkudan aşınıyor
vehimlerim bir orman ıssızlığa alışık” (s. 51)*

Çiftin Çifte Yalnızlığı şiiri, Freycı sonbahar mitosunun çöküş imgelemiyle kaleme alınmıştır. Attilâ İlhan, anima-animus bütünleşmesini sağlamış çiftin yaşadığı ontik problemleri anlattığı şiirde, evrene yansımış; ölüm, yabancılaşma, korku, tedirginlik, gibi karamsar duyguları bütün çıplaklığıyla dile getirir.

*“soğuk ağaçlar yaprakları buz tozu
fahişeler kırmızı ağzı burnu duman
hiç kimse bilmiyor kaybolduğumuzu
ne polis ne basın ne haber bir radyodan
tarlabaşı ’ndaki yamuk bir oteldeyiz” (s. 52)*

*“asansörde küf kokusu koridor kimsesiz
kimliğimiz yakışmıyor başkasını denedik
ben dolu tabancayım o dalgalı bir deniz
camlar sabah oluyor bütün gece seviştik
hâlâ duman tütüyor kalçalarından” (s. 52)*

*“en büyük kumar ölmek hiç anlamadan
 yoksa deneyecek miyiz bu tatsız kumarı
 kim kurtulmuş çiftlerin ağır yalnızlığından
 biri öbürünün kazılmamış mezarı
 çok gençtik belki ondan bunu kestiremedik
 çiftin çifte yalnızlığı en büyük rezillik” (s. 52)*

Di’li Geçmiş... bölümünü oluşturan şiirlerden ilki *Di’li Geçmiş*, toplam üç manzumeden müteşekkildir. *Attilâ İlhan* bu manzumelerin ilkinde, İkinci Dünya Savaşı’nın konjonktürel trajedisinin ortasında, animusunu bekleyen bir kadın kahramanın yaşadığı aşk dramını imgeleştirir. *Freyci* sonbahar mitosunun karamsar imgeleminden beslenen şiirde, *Campbellci* kahramanlık mitosunda sevgiliyle kavuşma anının yarattığı tanrısallık dönüşüme uğratılarak sevgilinin kahramana ulaşamamasının neden olduğu korku dolu halet imlenir.

*“gecenin karanlığında uzun adamlar
 yanlış bir yağmurun iplerine dolaşmış
 daha yanlış bir yalnızlığa doğru gidiyor
 senin beklediğin gemiler hiç gelmeyecek” (s. 55)*

*“hiç gelmeyecek o uzun saçlı çocuk
 hani geceleri dudaklarını boyayan
 korkunç bir çetrefilliğin uçurumundaki
 ne kimse onu bekliyor ne de o kimseyi” (s. 55)*

“daha sonra kara trenler ışsız trenler

uçuşur ateş böcekleri asker sigaraları
savaş henüz başlamamış eli kulağında
herkes kimi öldüreceğini tasarlıyor” (s. 55)

Di’li Geçmiş adlı şiirin ikinci manzumesi, *Eliadeci* mitik zaman-tarihsel zaman diyalektiği üzerinden dönüştürülmüştür. *Attilâ İlhan* bu şiirde, *Apolloncu* aydınlık mitosunun kodladığı mitik zamanları, liman metaforu üzerinden kodlayarak aktarır. Şiirde *Altın Çağ* mitosunun mükemmelliyetçi yanını sembolize eden liman metaforunun tam karşısında ise, İkinci Dünya Savaşı’nın neden olduğu *Tartarosvari* atmosfer mevcuttur.

“aydınlığı bu kadar soğutabilmek ne zor
bulutları küçük camlara sığdırabilmek
mahzun yolcuların baktığı pencerelerdeki
okullar erken tatile girdi çünkü savaş” (s. 56)

“sessizlikten uyanırsın gece sabaha karşı
alışık olmadığın bir saat üç buçuk
hiç üşümediğin bir rüzgâr sokaklarda
yalnız bir çocuk geceleri çok kalabalık” (s. 56)

“deniz kuşları mavi beyaz tuzlu rüyalarına
gülce mal yola çıkmış iki baca dört direk
uzak çan sesi gezinti güvertesinden
bütün bir ömür varılamayacak o liman” (s. 56)

Di’li Geçmiş adlı şiirin üçüncü manzumesinde *Attilâ İlhan*’ın mitik zaman perspektifine, Edebiyat-ı Cedide grubu ve İttihat Terakki yerleşir. Şair geçmiş zamanın

büyüsellğine yönelik kodladığı şiirde, *Cenap Şahabettin'in* şiirlerinden *Yakazat-ı Leyliye* perspektifiyle dönüştürdüğü Türk musiki mitosunun tanrısallığını, İttihat ve Terakki'nin lider kadrosuna yönelik kurguladığı hürriyet mitosuna aktararak şiiri mitik bir bağlama kanalize eder.

“boğaziçi'nde yağmur dumanı edebiyat-ı cedide

-uzakta bir piyano onu bişüphe bir kadın çalı-

yor-

cenap şahabettin'den kalktı “inşirâh” kime

uğrayacak” (s. 57)

“porselen vazoda yaseminler şevki bey hicâz

sedefli udundan damla damla azalan paşa kızı

peder bey merhum selânik'de şehîd-i hürriyet

ah nerde mülâzimler o eski mülâzimler” (s. 57)

“teşkilât-ı mahsûsa'dan kolağası fikri bey turnova

tebriz'den getirmiş mutantan mahzunluğunu

iki kadeh rakı arkasından hain redifli gazeller” (s. 58)

Di'li Geçmiş... bölümünün ikinci şiir grubu olan *Ne Kadar İzmir* şiirleri, toplam beş manzumeden müteşekkildir. *Attilâ İlhan* bu şiirlerin ilkinde, İzmir şehrini arketipsel bir dönüşüme uğratar. Şair, vaat edilmiş kutsal topraklar mitinin epistemik tabanı üzerinden dönüştürdüğü İzmir kentini, mitik bir mekânsallık ve zamansallıkla kodlayarak İzmir'in *Millî Mücadele* sonrası geçirdiği dönüşümü, *Prometheusçu* direniş-özgürlük ve *Freyci* ilkbahar mitosunun diriliş imgelemiyle aktarır. *Millî Mücadele*'den sonra şehir, *Tartarosvari* atmosferinden azat edilerek *Apolloncu* ışıksallığa bağlanır ve mitik mekân bağlamına oturtulan şehrin içerisinde yer alan kadın arketipleri,

modernizasyon geçirmiş kültürel norm sembolleri olarak kahramanlık arketipiyle çevrelenerek şiir baştan başa mitik düşünceyle donatılır.

*“akşam uçuşan o beste kürdili hicazkâr
bir genç kızın tamburundan hicrânla dolu
mimozalar çiçeğe durmuş civev sarısı
yarasalar kara bir haber gibi dağıldılar” (s. 59)*

*“gözleri kalın sürmeli kirpikleri rimel
kumral saçlarını “avrupa” kestirmiş
o hangi kadın dudakları “yürek” boyalı
yeknesak nal sesleri atlı tramvayın” (s. 59)*

*“izmir palas’da miralay zeki bey çok sigara
kolu sakarya’da kalmış “mâlûlen mütekâit”
gâzi’yle rakı içmişliği var / hâlâ anlatırlar
kordon’da akşam kızılığı تنها martılar” (s. 59)*

Ne Kadar İzmir şiir grubunun ikinci şiiri, İzmir kentine yönelik kurgulanmış Apolloncu ışıksallık miti ile dönüştürülür. Şair, İzmir’e yönelik ortaya koyduğu mitik sorgulamanın merkezini, Türk musiki mitosunu ile kodlanmış mitik aşk haletiyle karakterize ederek şiirde kurgulanan mitik epistemeyi şiddetlendirir.

*“ay ışığında donuk ince ve uzun
soru işaretleri midir gece leylekler
sabahlara kadar sordukları nedir
denizde yıldız zenginliği uzakta izmir” (s. 60)*

*“müstesnâ açık balkon kılcal hanımelleri
kristal nargilesiyle hemhâl şam’dan getirmiş
zurefa-yı kirâm’dan nurhayat hanım
saçını “erkek” kestirmiş kıravatı italyan” (s. 60)*

*“akşam sefalarına tenhada ud çalan kim
selim-i sâlis damlıyor kanlı mızrabından
“hâlâ kanayan kalbimi aşk âteşi dağlar”
“hizmet” gazetesi sermuharriri zeynel besim” (s. 60)*

Ne Kadar İzmir şiir grubunun üçüncü manzumesinde *Attilâ İlhan*, Karşıyaka’yı ve Ege Denizi’ni *Aphrodite* güzellik mitosu üzerinden dönüştürür. Nilüfer metaforuyla kodladığı Ege Denizi üzerinden *Narkissos* mitine de gönderme yapan şair, denize yönelik kodlanan kutsal epistemeyi güçlendirmek için farklı mitik kodlar kullanmayı tercih etmiştir.

İzmir’i kutsal su metaforu üzerinden mitleştiren şair aynı zamanda, *Freyacı* çözümlemede aidiyet mitosu olarak kodlanan yapıdan da kök alarak İzmir şehrinde bulunan muhtelif milletleri kozmopolitik bir mitosla çevreler.

*“mübâdil” osmanidis’in evinde rumca konuşulur
bunlar yanya eşrafındanmış çok zengin
uykularında sabaha kadar akdeniz çocukluğu” (s. 62)*

*“bütün karşıyaka kızı nilüfer’e tutulmuştur
bacakları mevzun beli ince burnu afrodit
çarşıda bisiklete binmiş beyaz bir kuğu*

hayal defterinde sevgilisi robert taylor” (s. 63)

*“tavla rüzgârı sert esiyor hepyek ve düşüş
zeki bey’in kahvesi nargileler rafta lejyoner
yandan çarklı bir / ihlamur iki / adaçayı üç
“küçük” tal’ât bey dalgın / kafkasya’da mıdır?
mehtapta gülümseyen alaycı yunuslar” (s. 63)*

Ne Kadar İzmir şiir demetinin dördüncü manzumesi, *Freyci* sonbahar mitosunun çöküş imgelemiyle kaleme alınmıştır. *Attilâ İlhan*, İzmir şehrini sarmalayan karamsar imgelemi; ekonomik sıkıntılar, yalnızlık, aşk acıları, gibi epistemeler etrafında çevreleyerek çöküş mitosunu sistemize eder.

*“yağan güneş tozudur billûr palmiyelerden
ne çok ağustos böceği / yalnızlığa uzayan
deniz süt liman / yaprak kımıldamıyor” (s. 64)*

*“ışıkta süs kılıçları ayna parıltısından
buz mavisi sürahiler aydınlığa doymuş
ışımadan boğulmuş üzüm taneleri” (s. 64)*

*“nefesini tutmuş askıda kızlarağası hanı
new york borsası’nda buhran / fiyatlar düştü
bıçak açmaz lövanten ihracatçısının ağzını
çünkü matmazel raymonde’la evlenecekti” (s. 64)*

Bölümün son şiirinde *Attilâ İlhan, Campbellcı* kahramanlık mitosundan faydalanarak *Millî Mücadele* bağlamında gerçekleştirilen Türk kahramanlık destanını imgeleştirir.

“*kalın sonbahar hüznüleri / mektepler açık*
“türküz cumhuriyetin göğsümüz tunç siperi”
soğuk denize dalıp çıkan karabataklar” (s. 66)

“*yağmur sersemidir taşlıkta ıslak serçeler*
herkes ulucak’tan dönmüş menemen yasak
“hükümet önü” nde kubilây’i kesmişler” (s. 66)

Çağrışımlar adlı şiir grubunun ilk şiiri *Birbiri Olmak!.., Hermafrodit* mitos bağlamında dönüştürülmüştür. *Attilâ İlhan* şiirde, kadın arketipleri üzerinden temellendirdiği *Hermafrodit* mitosunu, kadınların boy aynalarına girerek birbirleriyle bütünleşmeleri epistemisi paralelinde *Narcissos* mitinin epistemolojik zeminine de angaje eder. Nitekim, *Narcissos* kendi benine âşık olarak bir nevi *Hermafrodit* bir karakter özelliği arz eder.

“*gece*
ıssız bir mağazada
yapayalnız
iki kız
boy aynalarına girmiş
sessiz sedasız
yüzlerini değişeceklermiş
birbiri olmak için
hangisi hangisidir

artık anlayamadığımız” (s. 71)

“onlar mı yalan söyledi

aynalar mı yalan

üzlerinden mi bıkmışlardı artık

yoksa

birbirine mi hayran

ne olursa olsun

neresinden bakılırsa bakılsın

artık tek bir şey kesin

bir daha çıkamayacaklar

girdikleri aynalardan” (s. 71)

M’ba adlı şiirde *Attilâ İlhan*, Gabon Devlet Başkanı *Leon M’ba’nın*, Gabon halkının bağımsızlığını kazanabilmesi için Fransa’ya ve diğer emperyalist devletlere karşı geliştirdiği bağımsızlık hareketlerini konu edinir. *Campbellci* kahramanlık mitosu bağlamında kurgulanan *M’ba* ve Afrika halkı, *Prometheusçu* direniş-özgürlük mitosuna aktarılarak anti emperyalist bir portre çizilir. *Attilâ İlhan*, mazlum milletlerin kurtuluşu tezine uygun olarak imgelediği Gabon Devlet Başka’nı *M’Ba’yı*, geleceğe yönelik gerçekleştirilecek bağımsızlık mücadelelerinde idealist bir portreyle çevreleyerek lidere yönelik kurgulanmış politik bir mitos ortaya koyar.

“geceye saydam bir tokat

tutuştı kıpkızıl neonlar

“hotel senegal”

dışarda soğuk bir yağmur

gizlice buz tozu

içerden o vahşi tat

fildişi sahili'nden tam-tamlar

ne kadar gizemli

ne kadar derinden” (s. 72)

“üstüne yoktur doğrusu

otelin camdan terasında

m'ba / başlı başına bir örgüt

konuştuğu kim varsa

o dakika anti-emperyalist

o dakika afrika'ya kazandırıyor” (s. 73)

O Kızlar... adlı şiir, *Aphrodite* mitinin epistemik zemininde bulunan güzellik temi bağlamında kodlanmıştır. *Attilâ İlhan*, mitik zamanlara özgü kızlara yönelik kurguladığı manzumede, *Campbellci* kahramanlık mitosunun formülasyonunda bulunan sevgiliyi arama epizotunu sevgilinin kahramana yaptığı gizil çağrı üzerinden dönüşüme uğratarak şiiri mitik bir zemine bağlar.

“ o kızlar değil

bunlar

hani saçları kehribar

çalınmış iki zümrüt ki gözleri

kabahatlı bakar

onlar

asla gelmez sana

sen kalkıp gidersin

her akşam

şehvetleri düzeltir yanlışığını

harıl harıl

sabaha kadar” (s. 74)

Beykoz'a Yolculuk adlı manzumede *Attilâ İlhan*, annesinin ölümü sonrasında yaşadığı trajik haleti imgeleştirir. Şiir, şairin annesinin ölümü üzerinden dönüştürdüğü ilksellik imgelemiyle köken mitosuna kanalize olur. *Otto Rank* perspektifinde anne karnına geri dönüş mitosu olarak bilinen bu yapı, /“... insan annesi ölünce anlar/içindeki çocuğun/hiç ölmeyeceğini/ mısraları üzerinden dönüşüme uğratılır.

““... valde sizlere ömür

beykoz'a yolculuk...”” (s. 75)

““iyileşeceğinden

ne kadar umutluyduk

geçen ziyaretimizde

ud çalmıştı bize

‘... nihansın dideden

ey mest-i nâzım!..’

nasıl da mutluyduk

dün gece

sabaha karşı

işte ansızın...”” (s. 75)

““... insan annesi ölünce anlar

*içindeki çocuğun
hiç ölmeyeceğini
aklına geldikçe kahrolur
bunu anlamakta
neden
bu kadar geciktiğini...’’ (s. 76)*

Kanlıca’da Mehtap şiiri, *Apolloncu* imgelemin tanrısallığı bağlamında kurgulanmıştır. *Attilâ İlhan*, kutsal ay mefhumunun büyülü dünyası merkeziyle yaptığı mitik sorgulamayı, Fars mitolojisinde, bülbülün güle olan aşkının kutsal epistemik tabanı ve Türk musiki mitosunun vecd haliyle genişleterek şiirde ortaya koyduğu mitik boyutu güçlendirir.

*“mehtap denizde inceliyor
sanki uçuşan ateş böcekleri
en kör en karanlık bakanların bile
görebilecekleri’’ (s. 77)*

*“mihrabad’da bülbüller
yüreklerine korku salan
yoksa bir şey mi gördüler
heyecanlı ötüşleri
kıvılcımlar halinde
yıldızlara yükseliyor’’ (s. 77)*

“kanlıca’da unutulmuş

ahşap bir yalıda
belki edebiyat-ı cedide'den kalan
o pirinç mangaldaki
öylece kurumuş
sahur ateşleri
ve eşref ağa'dan
bülbüllere inat
“aşıkâne” bir feryat
-ki uzaktaki
münzevi bir piyanodan
rüyalarımıza giriyor” (s. 77)

İkinizden Hanginiz? şiirinde *Attilâ İlhan*, *Hermafrodit* bir tamlık mitosu ortaya koyar. Şiirde iki kadın üzerinden kodlanan tamlık mitosu, derin anlam tabakasında, evrensel ana tanrıça kültürünün mitik tabanına bağlanır. *Attilâ İlhan*, *Aphrodite* güzellik mitosu bağlamında kurguladığı kadın kahramanları, birbirlerini tamamlayıcı söylemlere monte ederek aslında kozmogonik tabanda bulunan evrensel mükemmellik formunu, yani doğa anayı imgelemektedir.

“ikinizden hanginizin
saçları gece laciverdi siyah
yıldız tozundan ışıltılı
ve zengin
bakır çalığı gözleri
derin
yer yer

eflatuna çalıyor” (s. 79)

“ikinizden hanginizin

neyi noksan neyi fazla

ikinizden hanginize sorsan

her defasında

kendisini ötekisi sanıyor

çok fena aldaniyor” (s. 79)

“sahi siz

hanginiz

hanginizsiniz” (s. 79)

Mustafa Suphi'nin Neferi adlı manzume, komünist lider *Mustafa Suphi'nin*, *Campbellci* kahramanlık mitosu perspektifiyle imgelendiği bir yapıyı ihtiva eder. *Attilâ İlhan* şiirde, *Bachelardien* fenomenolojide mitik düşünme formunu kurgulamak için işlevsel olarak kullanılan “oda” metaforundan hareketle, geçmiş zamanların mitik dünyasına açılır. Mitik zamanların büyülü dünyası, *Mustafa Suphi'nin* özgürlükçü faaliyetleri bağlamında imgelenen *Doğu Halkları Kurultayı*, *Zinovyef* gibi sosyalist epistemelerle çevrelenerek *Prometheusçu* direniş-özgürlük mitosu kodlanır.

“aynalıçeşme'deki bekâr odası

nemli soğuk o boşluk

o kadar تنها ki

insanın fısıltısı

yüksek tavanından yankılanıyor

camları sırlısklam

donuk bir boşluk

dışarda / neredeyse akşam

“hicranlı” bir yağmur yağıyor” (s. 80)

“uzun ve “matruş” bir adam

kaybolmuş piposunun dumanları arasında

elinde bir kitabın rusçası

sanki bakû'dadır

“doğu halkları kurultayı”nda

kırmızı gözleriyle dalmış

salondaki “galeyan”a bakıyor

“... az önce kürsüden indi

zinovyef yoldaş

alkış kıyamet

bütün millet ayağa kalktı

bu işin sonu selamet!..” (s. 80)

“vahim bir suç işler gibi konuşmaktayız

başbaşa bu defa

bir ben

bir de o

uzun ve matruş bir adam

ne kadar da uzun

yorgun elleri

parmakları adeta

yerlere akıyor” (s. 81)

“mustafa suphi'nin “neferi”

“sarı” mustafa” (s. 81)

Yoksa “Tecrit”te misiniz? adlı manzumede *Attilâ İlhan, Freyci* sonbahar mitosunun çöküş imgelemine, *Tartaros* ve *Khaos* mitosunun karamsar imgelemleriyle sentezleyerek şiirde kodladığı kahramanın, politik düşüncelerinden dolayı zindana-hapise atılmasıyla yaşanan trajik haleti imgeleştirir.

“siz kimsiniz

yoksa kimsesiz misiniz

neden soğuk böyle

soluk benziniz

yoksa haftalardır

“tecrit”te misiniz

kapı duvar sağır

arayan soran yok

o dipsiz boşluğa

düşmekte misiniz?” (s. 82)

Çağrışımlar bölümünün son şiiri *Yazın Son Günleri...*, *Freyci* sonbahar mitosunun trajik imgelemleriyle kurgulanmıştır. Şair, yaz mevsiminin dirimselliğine yönelik kodlanan günlerin sonunun gelmesini, sonbahara geçiş bağlamında mevsimsel bir mitosa aktararak trajik ahvali sistemize eder.

“ufkun sonsuzluğuna

hiç şaşmıyorlar
rüzgârın gizli ışığını
hiç kimse işitmiyor
hangisi anlayabilir
yazın son günlerinde
tenha plajın
ağır hüznünü” (s. 83)

Bana Bir Şimşek Çak bölümünün ilk şiiri *Sonra O Güller’de Attilâ İlhan; Mustafa Kemal Atatürk, Sultan Galiyef, Mollanur Vahidof, Ethem Nejat, İttihat Terakki* kadrosu gibi tarihe mal olmuş şahsiyetleri ve grupları *Campbellci* kahramanlık mitosuyla kurgular. Şair, *Prometheusçu* direniş mitininden kök alarak kurguladığı kahramanlık mitosunu, geçmiş zamanların mitikitesiyle kodlarken bunun karşısına, onların kahramanlığını anlamayan, emperyalist-kapitalist söylemi temsil eden yeni nesili monte eder.

Attilâ İlhan şiirde kurguladığı kahramanlık mitosuna, bir başka ifadeyle geçmiş zamanlarda yapılan büyümlü eylemlere, *Freyacı* sonbahar mitosunun çöküş imgelemiyle ulaşır. Kahramanların ölümünden duyulan üzüntüyü imgeleyen sonbahar mitosunu, /sonra o güller/ ay ışığında vahşi/ bilinmez hangi acıların kanattığı/ söylemleri üzerinden *Adonis* mitosuna; / sonra bülbüller/yahya kemal bey’in/kanlıca’da bıraktığı/karışır en ümitsiz yalnızlığa/sabaha karşı çırpınarak/ söylemleri üzerinden de *Gül ü Bülbül* mitosuna gönderme yaparak kahramanlık destanı trajik bir katmana aktarılır ve yakalanan trajik halet-i ruhiye, kahramanların an içinde tekrar canlandırılmasıyla ilksel kozmogoniye tekerrüre uğratarak özgürlükçü söylem daireselleştirilir.

“sonra o güller
ay ışığında vahşi
bilinmez hangi acıların kanattığı
sonra o saklı kokular

yapışkan ıslak ve dişi
insanı tepeden tırnağa
ter içinde bırakarak” (s. 87)

“sonra o sıcak
o çocuk gülüşleri uzaktan
içine sanki yıldızların aktığı” (s. 87)

“sonra bülbüller
yahya kemal bey’in
kanlıca’da bıraktığı
karışır en ümitsiz yalnızlığa
sabaha karşı çırpınarak” (s. 87)

“sonra “melâl ve hicrân”
ve çaresizliği boş bir silah gibi taşımak
bakıp o yoksul kalabalığa
parmak uçlarında kan
“nobran ve derbeder” (s. 88)

“sonra hayaller
hayaller
hayaller

“kürt” mustafa divan-ı harbi ’nde sanık

“kemalist” fedailerin yaşattığı

-körüklü çizme avcı ceketi kayzer bıyık-

teşkilât-ı mahsusa “artığı”” (s. 88)

“sonra müstesna ölümler

“melâli anlamayan” neslin tanıyamadığı

sultan galiyef molların vahidof

ve mustafa suphi ve ethem nejat

görünür zaman zaman

saat o saat

kıvılcım yüklü bir duman

etrafta barut kokusu

boş mermi kovanları

boşalmış fişeklikler

ve “mazlum milletler”in uğultusu

bir dağdan öbür dağa yankılanan

asya ’dan

afrika ’dan” (s. 89)

Yani Epeyce Zindan şiiri, şairin şiirinde önemli bir yer tutan Sansaryan Hanı imgesi üzerinden kodlanan işkence pratiklerini konu edinir. *Attilâ İlhan* “an” içinde Sansaryan Hanı ve İkinci Dünya Savaşı metaforuyla kodladığı dramatik ahvali, /an gelir/ söylemi üzerinden geçmiş zamanların büyülü acunuyla ve *Campbellci* kahramanlık arketipi bağlamında temellendirdiği *Nazım Hikmet’in* özgürlükçü

söylemiyle paralize ederek şiiri mitik zaman-tarihsel zaman diyalektiği üzerinden kurgular.

*“gelirdi devrilirdi nisan
müstesna çiçek kokularıyla
insanın kafasını karıştıran” (s. 91)*

*“yukarda bir akşam
ebruli bir akşam ki
perde perde açılan
bir şaşaa bir şehrayin bir ihtişam
billur kadehlerde rakı
bulanık
duman duman
dudaklarda mısralar
mısralar ki nâzım'dan
savaş yıllarının ağır karanlığında
ufkumuzu gizlice aydınlatan” (s. 91)*

*“gelirdi devrilirdi nisan
müstesna çiçek kokularıyla
adamın kafasını karıştıran
sonra birkaç sansaryan hanı
birkaç duruşma arkasından*

sağırların dilsiz sükûneti

yani epeyce zindan” (s. 91)

Bu yaz da... şiirinde Attilâ İlhan, Freycı sonbahar mitosunu kadın arketipleri üzerinden kurgular. Karamsar bir imgelem yapısının kullanıldığı şiir, Türk musiki mitosunun tanrısallığıyla diyalektik bir bağlama montajlanır.

“neden aynı kızlar

neden yine boğaz’da

bu yaz da

kirpikleri dargın

dudakları kırgın

gizli bir nazda

yoksa تنها mızırlar belki biraz da

neden aynı kızlar

neden yine boğaz’da

bu yaz da” (s. 92)

“geçmişle geleceğin

kesiştği çaprazda

yine aynı sevdalar

aynı ihtirastan

aynı çıkmazda

hayali bir ferahnak

görünmez incesazda” (s. 92)

*“neden aynı kızlar
neden yine boğaz’da
bu yaz da” (s. 92)*

Hesap Kitap adlı şiir, *Tartaros* mitosu bağlamında kurgulanmıştır. *Attilâ İlhan*, Türkiye soluna yönelik kurgulanan baskı hareketlerini sorunsallaştırdığı şiirde, dönemin konjonktürüne yansıyan ölümsellik haletini, hapisane metaforu üzerinden muhtelif kesimlere de açarak bütün sarıhlığıyla gözler önüne serer.

*“hesap kitap
ne de olsa insanız
korktuğumuz da olmuştur
ne yalan söylemeli
dip çöküp ferane avlularında
soğuk duvar diplerine
çifte kelepçeyle cigara içtiğimiz
peynir ekmek yediğimiz
meyyus ve düşünceli
hesap kitap
ne de olsa insanız
korktuğumuz da olmuştur
ne yalan söylemeli” (s. 93)*

*“mapusanede mehtap
bakır çalığı
küf yeşili*

ay ışığında şakırtısı
idamlık tesbihlerin
uykusunda sayıklayanlar
hafızanın perişanlığı
çağrışımların seli” (s. 93)

“mapusanede gece
dışardakinden çok daha kalın
çok daha karanlık
fosforlu ve derin
sübyan koğuşu pejmürde
kadınlar koğuşu bitap
siyasiler vesveseli
mapusanede mehtap
bakır çalığı
küf yeşili” (s. 94)

Kitabın son şiiri *Bana Bir Şimşek Çak...*'da *Attilâ İlhan*, sosyalist bir mitos ortaya koyar. Şair; *Sultan Galiyef*, *Mustafa Kemal* ve çeşitli öğrenci hareketlerini *Campbellci* kahramanlık mitosuna bağlamında imgeleyerek kahramanların sosyalist mücadelelerinde yaşadıkları zorlukları dillendirir. *An* içinde trajik bir ahvalin içinde bulunan kahramanın yaşadığı sıkıntıları, mitik zamanlara özgü kahramanlık arketipiyle aşmaya çalışan *Attilâ İlhan*, şiirde kurguladığı mitik aşk söylemiyle, anima-animus bütünleşmesini de sosyalist bir episteme etrafında çevreler.

“bana bir şimşek çak
ortalık fena karanlık

yüreğim örtülüyor
ağır bir dalgınlığa genişliyorum
durmada değişen o mevsimde
dağlarda kalın
omuz omuza bulutlar
çok fena kalabalık
ellerim çıplak
bana bir şimşek çak
kötü bir tuzaktayım
bilmem ne yapsak
aklımda fikrimde onlar
yaşlı ve genç
erkek ve kadın
korkularına tutsak” (s. 95)

“bana bir şimşek çak
içim içime sığmıyor artık
vahim bir çağrışımından
daha vahimine atlamaktayım
bana bir şimşek çak
belki fena halde
yanılmaktayım
o ince kız çocuğu

gün doğmadan her sabah
bir hapishaneden bir nezarethaneye
kelepçeli götürülüyor
dudakları titrek
gözlerinde buğu
bilmem ki nasıl anlatayım
bağışlanmaz suçu dünyayı sevmek
bir de o
adını bile bilmediği
kıvrık saçlı “devrimci” öğrenciyi
fakülte kapısında vurulmuş
yağmurun altında
çıplak” (s. 96)

“bana bir şimşek çak
çok yanlış anlaşılmaktayım
hesabım yanlış bir mahkemede görülüyor
içimdeki zemberek
boşandı boşanacak
yüreğim örtülüyor
yaşamak mı gerek
yoksa utanmak mı
şaşırmaktayım

galiyef “yoldaş” ne olacak
galiyef “yoldaş” sibiryâ sürgünü
sanki yalın bir bıçak
kayarak
bir kırlangıç hızıyla
bulutların arasından
karanlığın böğrüne saplanacak” (s. 97)

“galiyef “yoldaş” ne olacak
galiyef “yoldaş” sibiryâ sürgünü
elinde bir mektup eski yazıyla
artık yüzünü bile unuttuğu
karısından
burnunda sadece kokusu
ilkbahar kadar müşfik
sonbahar kadar yumuşak
galiyef “yoldaş” ne olacak
avrasya’da hâlâ “mazlumlar”ın uğultusu
kısa bozkır atlarının nallarından
gizli kıvılcımlar ki etrafa saçılıyor
“azadlık” mermileridir
çekirdekleri çelik
cehennem gibi sıcak” (s. 98)

*“bana bir şimşek çak
salâ veriliyor görünmez minarelerden
izmir’de “istirdat”ı yaşamaktayım
bir yangın soluğu sokak içlerinden
kordonboyu’nda muzaffer atlılar
fahrettin paşa’nın süvarisi
bana bir şimşek çak
yolumu aydınlatacak
gazi’nin gözlerinden
mavi bir şimşek
kuva-yı milliye mavisini
aynı emaneti taşımaktayım
“hürriyet ve istiklal benim karakterimdir”
çünkü hain sinsiler ve korkak
aynı düşmana karşı
savaşmaktayım” (s. 99)*

SONUÇ

Attilâ İlhan'ın Şiirlerinde Mitik Unsurlar adıyla hazırladığımız çalışmamızda, şimdiye kadar söylediklerimizi bir sonuca bağlamak gerekirse:

Çalışmamızın ilk bölümünde şairin otobiyografisine yönelik ortaya koyduğumuz bilgiler, *Attilâ İlhan'ın* şiirlerinde kullandığı mitik imgelemin bağlamsal yapısını ortaya koymak maksadıyla kaleme alınmıştır. Şairin çocukluk yıllarından sanat hayatının sonuna kadar deneyimlediği hayat şartlarını titizlikle incelediğimiz ilk bölümde, mitik argümanların oluşum aşamalarına etki eden sosyo-kültürel bağlam ortaya konulmuş, incelememize sağlam bir zemin hazırlanmıştır.

Şairin hayatına yönelik ortaya koyduğumuz geniş episteme, çalışmamızın ikinci bölümünde, *-Mit Ve Mit Teorilerine Giriş-* akademik camiada mit kavramına yönelik ortaya konan teorik perspektifle genişletilmiştir. Mit kavramının epistemik kökeninden, mite yönelik ortaya konan kuramlara kadar geniş bir metodolojik künye verdiğimiz teorik backgorund, şairin şiirlerinde kullandığı mitik tabanı incelerken yararlanılacak temel kök olarak kullanılmıştır.

Şairin otobiyografisinden ve mit okuma yöntemlerinin teorik perspektifinden hareketle edindiğimiz kümülatif bilgi yığını, çalışmamızın temel bölümü olan üçüncü bölümde, *-Attilâ İlhan'ın Şiirlerinde Mitik Unsurlar-* şiirleri besleyen teorik perspektif olarak ele alınmış ve şairin şiirleri bu bağlamsal tabakadan hareketle incelenmiştir. Bu bağlamsal tabakayı üçüncü bölüm genelinde açarsak:

Modern Türk edebiyatımızın en kalifiye şairlerinden birisi olan *Attilâ İlhan'ın* şiirlerindeki mitik örüntülerin, bir yandan halk edebiyatımız ve divan edebiyatımızın kültürel zemininden beslenerek ortaya konulduğu, diğer yandan ise, şairin şiirlerinde mevcut bulunan mitik epistemelerin, modern edebiyat geleneğini teşkil eden Batı edebiyatlarının zemininden beslendiği kolaylıkla söylenebilir.

Şairin sanat hayatında önemli yer tutan diyalektik yöntemin merkezi rol oynadığı şiirler, bireysel diyalektik yöntemiyle; insanın “ben”ine yönelik bir sorgulamaya, toplumsal diyalektik yöntemiyle de içtimai hayatımızın nizamına yönelik bir ütopya algısına kanat açmaktadır. İncelediğimiz şiirlerde kullanılan mitik epistemelerin çevrelendiği tematik kalıplaşmaları bu bağlamda; aşk ve sosyalizm ideali olarak iki temel grupla çevrelemek mümkündür.

İncelememizde kullandığımız yöntem, şiirlerdeki tematik kalıplaşmaları tespit ederek bunların mitik tabakalarını ayırtmak bağlamında kurgulandığı için, şiirlerin beslendiği tematik yapının hangi bilimsel kuram perspektifiyle kodlandığı ve bu yöntemin hangi felsefi gelenekle bağlantılı olduğu sorunsalı ana problematik konusu olarak kullanılmıştır.

Bu perspektifte söylemek gerekirse, şairin şiirlerinde kullandığı bireysel ve toplumsal epistemeler; *psikanalitik, felsefi, fenomenolojik, yapısal, postyapısal, antropolojik* kuramların bakış açılarıyla dönüşüme uğratarak şiirler modern kuramların epistemik yapısına yaslanmıştır. *Attilâ İlhan*, şiirlerde kullandığı imgeler vasıtasıyla, mitik panteonların temel kodlarını dönüşüme uğratmış, bu dönüşüm de şiirlerin yapısına tematik kalıplaşmalar olarak yansımıştır.

İncelediğimiz on iki şiir kitabında şair, tematik olarak kurguladığı aşk söylemini; insanın benine yönelik sorunsallaştırdığı ontolojik mitosla, toplumsal olarak kodlanan sosyalist ütopyaı da, Türk siyasi hayatının kronolojik otoimmünitesi bağlamında antitezleştirilen direniş mitosuyla kodlayarak şiirlerde kullandığı tematik yapıları derin bir mitik angajmana kanalize etmiştir. Temel olarak ontolojik mitostan ve direniş mitosundan kaynaklanan şiirler; analitik metodolojiyle, mitolojik panteonlardaki birçok tanrısal figürün epistemik tabanına bağlanmış konumdadır.

Attilâ İlhan'ın şiirlerde imgeler vasıtasıyla ortaya koyduğu tematik söylemler, şiirlerin derin anlam tabakalarında, yukarıdaki paragrafta ifade ettiğimiz mitik panteonlara ciddi oranda temas eder. Temelde *Yunan, Türk, Hint* mitolojilerine ait dönüşümlerin gözlemlendiği şiirler, şairin tematik olarak kullandığı yapının kökeninde bulunan mitik köklerle anlamlandırılırlar. Bir başka ifadeyle söylersek *Attilâ İlhan*, mitik tabandan kök aldığı epistemik yapıları, postmodern imajlar vasıtasıyla imgeleştirmiş, bu paralelde metaforik söyleme konu olan imajlar da şiirin yapısal unsurlarıyla sentezlenerek şiirleri mitik bir bağlama kanalize etmiştir. Bir nevi şiirlerde kullanılan epistemelerin katalizörü olan mitik vasıtalar, şairin Türk şiir geleneği tabanına yaslanmasıyla derin tabakada yayılmış ve Türk kulağına aşikâr bir mitolojik şablon ortaya çıkmıştır.

İfade ettiğimiz durum göz önüne alındığında, şiirlerde kodlanan tematik kalıplaşmaları somutlaştıran postmodern imgelerin ancak geniş bir kuramsal okumayla ortaya konulabileceğini düşündüğümüzden dolayı, şiirlere sirayet eden imajların mitik

tabanını çözümlerken modern kuramların bakış açılarına oldukça sık başvurma gereksinimi hissettik. Nitekim şairin kültürel yeterliliği göz önüne alınırsa, *Attilâ İlhan*'ın şiirlerde kullandığı mitik epistemelerin salt bir sığılıktan ziyade, okyanus içinde bulunan balıklar gibi derin ve değişken olduğu sonucuna varmakta gecikmedik. İncelediğimiz şiirlerde kullanılan mitik epistemelerin, şairin estetik kaygıları ve geniş bilim kültürüyle harmanlandığını, ve bu yapının sosyal bilimlerin kuramsal yaklaşımlarının iç içe geçmesiyle çözümlenebileceğini, çalışmamızın nihayetinde rahatlıkla söyleyebiliriz.

Attilâ İlhan'ın şiirlerinde mevcudiyet kazanan mitik tabakaların ortaya çıkartılması ve şiirlerin sağlıklı bir çözümlenmeyle değerlendirilmesi, ifade ettiğimiz konjonktür gereğince, tematik bir yöntemle başvurularak sonuçlandırılmıştır. Şiirlerin yüzeysel katmanında bulunan tematik kalıbın, hangi sosyal bilimsel kuramla kodlandığı, şiirde ortaya çıkan mitik imajların ne gibi bir yöntemle okunabileceğine yönelik bir hipotez ortaya koyduğumuz çalışmamızda istifade ettiğimiz kurmsal tabaka, şiirleri çok merkezli bir kuramsal perspektifle çözümlememizi gerekli kılmış ve bu da çalışmamızın sonucunu bilimsel bir portreyle çevrelemiştir.

Bu bağlamda söylersek, şiirlerde kurgulanan mitik epistemelerin, psikanalitik söylem açısından; *Freud, Jung, Campbell, Otto Rank, Erich Fromm, Rollo May* hatta *Lacan* psikanalizmine kadar uzanan geniş bir çizgiyle yorumlandığı, antropolojik-yapısal bakış açısından, *Strauss, Eliade, Frazer, Malinowski* bağlamına kanalize olduğu, felsefi ve fenomenolojik söylem açısından *Cassirer'den Bachelard'a* kadar uzanan geniş bir çizgide dönüştürüldüğü, ontolojik olarak *Camus'tan, Heidegger, Kierkegard, Nietzsche, Schopenhauer, Sartre*'ye varıncaya kadar genişlediği, post-yapısalcı söylem açısından da *Barthes, Derrida, Foucault, Guattari, Deleuze* felsefi zirvesine kadar uzandığı kolaylıkla söylenebilir.

İfade ettiklerimizi toparlarsak; *Attilâ İlhan*, şiirlerinde kullandığı mitik epistemeleri, Türk şiir geleneğinin temel yapısına yaslanarak ortaya koymuştur. Geleneksel şiir anlayışımızdan beslenen bu yapı, Batı felsefesinin kuramsal perspektifini de absorbe ederek şiirler Türk şiirinin zirveselliğine kanat açmıştır. Modern Türk edebiyatımızda, hafızalardan silinmeyecek kadar nitelikli şiirlere imza atan şair, eğer hala ölmediyse, bu tabiatıyla onun Türk şiir geleneğinin temel yapısını

Batı felsefesiyle modernize etmesi ve insanlığın ilkel dönemlerindeki ontolojik tablosu mitolojilere temas etmesinden kaynaklıdır.

KAYNAKLAR

A. İncelememizde Kullanılan Şiir Kitapları

- İlhan, Attilâ. (2013). *Tutuklunun Günlüğü*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İlhan, Attilâ. (2014). *Belâ Çiçeği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İlhan, Attilâ. (2014). *Yasak Sevişmek*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İlhan, Attilâ. (2015). *Böyle Bir Sevmek*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İlhan, Attilâ. (2015). *Duvar*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İlhan, Attilâ. (2015). *Kimi Sevsem Sensin*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İlhan, Attilâ. (2015). *Korkunun Krallığı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İlhan, Attilâ. (2015). *Sisler Bulvarı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İlhan, Attilâ. (2015). *Yağmur Kaçağı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İlhan, Attilâ. (2016). *Ayrılık Sevdaya Dahil*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İlhan, Attilâ. (2016). *Ben Sana Mecburum*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İlhan, Attilâ. (2016). *Elde Var Hüzün*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

B. Diğer Kaynaklar

- Aça, Mehmet. (2004). “Yaratılış Mitleri, Şamanizm Ve Tasavvuf Bağlamında Düşüş, Mahrumiyet Ve Hapis”, *Millî Folklor*, Sayı: 62, 8-18.
- Adorno, Theodor W. (2016). *Negatif Diyalektik*, (çev: Şeyda Öztürk), Metis Yayınları, İstanbul.
- Adorno, Theodor W.- Horkheimer, Max. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, (çev: Nihat Ülner-Elif Öztarhan Karadoğan), Kabalcı Yayıncılık, İstanbul.
- Afacan, Aydın. (2003). *Şiir Ve Mitolojya-Cumhuriyet Dönemi Şiirinde Yunan Ve Latin Mitolojyası*, Doruk Yayınları, İstanbul.
- Aktulum, Kubilay. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara.
- Aktulum, Kubilay. (2014). “Folklorik İmgelem-Bir Toplumsal İmgeler Rezervuarı Olarak İmgelemin Epistemolojik Temellerine Giriş”, *“Millî Folklor”*, Sayı:101, 277-290
- Armstrong, Karen. (2014). *Mitlerin Kısa Tarihi*, (çev: Dilek Şendil), Alfa Yayınları, İstanbul.
- Assmann, Jan. (2015). *Kültürel Bellek*, (çev: Ayşe Tekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Bachelard, Gaston. (2006). *Su Ve Düşler-Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*, (çev: Olcay Kural), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Bachelard, Gaston. (2007). *Ateşin Tinçözümlemesi*, (çev: Nail Bezel), Öteki Yayınevi, İstanbul.
- Bachelard, Gaston. (2010). *Sürenin Diyalektiği*, (çev: Emine Sarıkartal), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Bachelard, Gaston. (2012). *Düşlemenin Poetikası*, (çev: Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Bachelard, Gaston. (2013). *Mekânın Poetikası*, (çev: Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Bachelard, Gaston. (2015). *Rasyonalist Bağlanma*, (çev: Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Balcı, Yunus. (2009). "Mitten Metafora Yahya Kemal Şiirinde Suyun Ateşle İmtihanı", *Bir Medeniyeti Yorumlamak- Ölümünün 50. Yılında Yahya Kemal Beyatlı Sempozyumu*, 7 s.
- Barthes, Roland. (2014). *Çağdaş Söylenler*, (çev: Tahsin Yücel), Metis Yayınları, İstanbul.
- Bayat, Fuzuli. (2015). *Türk Mitolojik Sistemi I-Ontolojik Ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Bayat, Fuzuli. (2015). *Türk Mitolojik Sistemi II*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Bayat, Fuzuli. (2016). *Mitolojiye Giriş*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Bentham, Jeremy. (2016). *Panoptikon-Gözün İktidarı*, (çev: Zeynep Özarslan, Barış Çoban), Su Yayınları, İstanbul.
- Bircan, Ufuk. (2013). "Saussure'de Dil, Dilbilim Ve Göstergibilim", *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, Sayı:25, 43-46.
- Bircan, Ufuk. (2015). "Roland Barthes Ve Göstergibilim", *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, Sayı: 26, 17-41.
- Campbell, Joseph. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, (çev: Sabri Gürses), Kabalıcı Yayıncılık, İstanbul.
- Campbell, Joseph-Moyers, Bill. (2016). *Mitolojinin Gücü- Kutsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikayeler*, (çev: Zeynep Yaman), MediaCat Kitapları, İstanbul.
- Camus, Albert. (2009), *Yabancı*, (çev: Vedat Günyol), Can Yayınları, İstanbul.
- Camus, Albert. (2014), *Sisifos Söyleni*, (çev: Tahsin Yücel), Can Yayınları, İstanbul.
- Can, Şefik. (2011). *Klasik Yunan Mitolojisi*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

- Cassirer, Ernst. (2015). *Sembolik Formlar Felsefesi-1 Dil*, (çev: Milay Köktürk), Hece Yayınları, Ankara.
- Cassirer, Ernst. (2016). *Sembolik Formlar Felsefesi-II Mitik Düşünme*, (çev: Milay Köktürk), Hece Yayınları, Ankara.
- Cassirer, Ernst. (2005). *Sembolik Formlar Felsefesi III-Bilginin Fenomenolojisi*, (çev: Milay Köktürk), Hece Yayınları, Ankara.
- Cassirer, Ernst. (2011). *Sembol Kavramının Doğası*, (çev: Milay Köktürk), Hece Yayınları, Ankara.
- Civaroğlu, Öner. (1997). *Büyük Yolların Haydutu- Fotoğraflarla Attila İlhan'ın Yaşam Öyküsü*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Çelebi, Vedat. (2014). "Jean Paul Sartre'nin Varoluşçuluk Düşüncesi", *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, 2/4 63-76.
- Çelik, Yakup. (2007). *Şubat Yolcusu Attilâ İlhan'ın Şiiri*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çelik, Yakup. (ed.), (2010). *Attilâ İlhan Armağanı*, İsmail Çetişli, Ankara.
- Çetişli, İsmail. (2009). *Metin Tahlillerine Giriş / 1 Şiir*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çetişli, İsmail. (2010). *Metin Tahlillerine Giriş / 2 Hikâye-Roman-Tiyatro*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çobanoğlu, Özkul. (2007). *Halk Bilimi Kuramları Ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çobanoğlu, Özkul. (2011). *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çoruhlu, Yaşar. (2012). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul.
- De Saussure, Ferdinand. (2014). *Genel Dilbilim Yazıları*, (çev: Savaş Kılıç), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Demiren, Şenel. (2007). "Türk Şiirinde Erguvan Üzerine Bir Deneme", *Uluslararası Türklük Bildirisi Sempozyumu*, Erzurum.
- Doğan, Mehmet Can. (2009). "Modern Türk Şiirinde Mitolojiye Bağlı Kaynaklanma Sorunu", *Gazi Türkiyat*, Sayı: 4 121-138.
- Dorson, Richard. (1984). *Günümüz Folklor Kuramları*, (çev: Yeliz Özey), Geleneksel Yayınları, Ankara.
- Ecevit, Yıldız. (2016). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Eliade, Mircea. (1991). *Kutsal Ve Dindışı*, (çev: Mehmet Ali Kılıçbay), Gece Yayınları, Ankara.
- Eliade, Mircea. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*, (çev: Ümit Altuğ), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

- Eliade, Mircea. (2001). *Mitlerin Özellikleri*, (çev: Sema Rifat), Om Yayınevi, İstanbul.
- Eliade, Mircea. (2003). *Demirciler Ve Simyacılar*, (çev: Mehmet Emin Özcan), Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Eliade, Mircea. (2014). *Şamanizm*, (çev: İsmet Birkan), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Ergin, Muharrem. (2008). *Dede Korkut Kitabı*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- Ergun, Pervin. (2010). "Türk Kültüründe Ruhlar Ve Orman Kültü", *Milli Folklor*, Sayı:178, 113-121.
- Erhat, Azra. (2007). *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Esen Bol, Esra. (2015). *Attilâ İlhan'a Göre Kültür, Dil, Eğitim*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Esin, Emel. (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Fordham, Frieda. (2011). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, (çev: Aslan Yalçın), Say Yayınları, İstanbul.
- Foucault, Michel. (2011). *Büyük Kapatılma*, (çev: Işık Ergüden, Ferda Keskin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foucault, Michel. (2015). *Cinselliğin Tarihi*, (çev: Hülya Uğur Tanrıöver), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foucault, Michel. (2016). *Özne Ve İktidar*, (çev: Osman Akınhay, Işık Ergüden), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Freud, Sigmund. (2011). *Uygarlığın Huzursuzluğu*, (çev: Haluk Barışcan), Metis Yayınları, İstanbul.
- Freud, Sigmund. (2016). *Sanat Ve Sanatçılar Üzerine*, (çev: Kamuran Şipal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Freud, Sigmund. (2016). *Totem Ve Tabu*, (çev: Kamuran Şipal), Say Yayınları, İstanbul.
- Freud, Sigmund. (2017). *Cinsellik Üzerine*, (çev: Elif Yıldırım), Oda Yayınları, İstanbul.
- Fromm, Erich. (2015). *Rüyalar Masallar Mitler-Sembol Dilinin Çözümlemesi*, (çev: Aydın Arıtan, Kaan H. Ökten), Say Yayınları, İstanbul.
- Frye, Northrop. (2015). *Eleştirinin Anatomisi*, (çev: Hande Koçak), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Giddens, Anthony. (2014). *Modernliğin Sonuçları*, (çev: Ersin Kuşdil), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Graves, Robert. (2012). *Yunan Mitleri-Tanrılar, Kahramanlar, Söylenceler*, (çev: Uğur Akpur), Say Yayınları, İstanbul.

- Habermas, Jürgen. (2011). *Sosyal Bilimlerin Mantığı Üzerine*, (çev: Mustafa Tüzel), Kabalıcı Yayınları, İstanbul.
- Heidegger, Martin. (2003). *Metafizik Nedir*, (çev: Mazhar Şevket İpsiroğlu-Suut Kemal Yetkin), Kaknüs (Felsefe) Yayınları, İstanbul.
- Heidegger, Martin. (2008). *Varlık Ve Zaman*, (çev: Kaan H. Ökten), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Heidegger, Martin. (2013). *Düşünmek Ne Demektir*, (çev: Rıdvan Şentürk), Paradigma Yayıncılık, İstanbul.
- Hobbes, Thomas. (2012). *Leviathan*, (çev: Semih Lim), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Homeros. (2014). *İlyada*, (çev: Fulya Koçak), Akılçelen Kitaplar, Ankara.
- Honko, Lauri. (2013). "Miti Tanımlama Problemi", (çev: Nezir Temür), *Milli Folklor*, Sayı: 59, 96-103.
- Hooke, Samuel Henry. (2002). *Ortadoğu Mitolojisi*, (çev: Alâeddin Şenel), İmge Kitabevi, Ankara.
- İleri, Selim. (2002). *Attila İlhan'ı Dinledim-Nam'ı Diğer Kaptan*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İlhan, Attilâ. (2004). *Gerçekçilik Savaşı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İlhan, Attilâ. (2005). *Bir Sap Kırmızı Karanfil*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İlhan, Attilâ. (2005). *Dönek Bereketi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İlhan, Attilâ. (2005). *Kadınlar Savaşı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İlhan, Attilâ. (2005). *Sağım Solum Sobe*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İlhan, Attilâ. (2006). *Ufkun Arkasını Görebilmek*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İlhan, Attilâ. (2014). *Hangi Atatürk*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İlhan, Attilâ. (2015). *Hangi Batı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İlhan, Attilâ. (2015). *Hangi Edebiyat*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İlhan, Attilâ. (2015). *Hangi Küreselleşme*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İnan, Abdülkadir. (2015). *Tarihte Bugün Şamanizm Materyaller Ve Araştırmalar*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Jung, Carl Gustav. (2013). *Dört Arketip*, (çev: Zehra Aksu Yılmaz), Metis Yayınları, İstanbul.
- Jung, Carl Gustav. (2014). *Gökte Görülen Cisimler Üzerine Bir Mit*, (çev: Mustafa Tüzel), Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul.

- Kamuran, Gödelek. (2008). “Kierkegaard’ın İnsan Görüşü”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1/5, 357-371.
- Kant, Immanuel. (2016). *Pratik Usun Eleştirisi*, (çev: İsmet Zeki Eyuboğlu), Say Yayınları, İstanbul.
- Kierkegaard, Soren. (2014). *Korku Ve Titreme-Diyalektik Lirik*, (çev: N. Ekrem Düzen), Pharmakon Yayınevi, Ankara.
- Klein, Melanie. (2011). *Haset Ve Şükran*, (çev: Orhan Koçak, Yavuz Erten), Metis Yayınları, İstanbul.
- Kohut, Heinz. (1998). *Kendiliğin Çözümlemesi*, (çev: Cem Atbaşoğlu, Banu Büyükkal, Cüneyt İşcan), Metis Yayınları, İstanbul.
- Köktürk, Milay. (2012). “Kültürün İlk Dili: Mitoloji”, *Bizim Külliye*, 13/51, 20-22.
- Kramer, Samuel Noah. (2016). *Sümer Mitolojisi*, (çev: Hamide Koyukan), Kabalıcı Yayınları, İstanbul.
- Kuhn, Thomas S. (2008). *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, (çev: Nilüfer Kuyaş), Kırmızı Yayınları, İstanbul.
- Lacan, Jacques. (2013). *Fallusun Anlamı*, (çev: Saffet Murat Tuna), Altıkırkbeş Basın Yayın, İstanbul.
- Lacan, Jacques. (2014). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, (çev: Nilüfer Erdem), Metis Yayınları, İstanbul.
- Levi-Strauss, Claude. (2014). *Modern Dünyanın Sorunları Karşısında Antropoloji*, (çev: Akın Terzi), Metis Yayınları, İstanbul.
- Levi-Strauss, Claude. (2016). *Mit Ve Anlam*, (çev: Gökhan Yavuz Demir), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Louis, Althusser. (2008). *Psikanaliz Üzerine Yazılar-Freud Ve Lacan*, (çev: İrvem Keskinoglu), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Malinowski, Bronislaw. (2016). *Yabanıl Toplumda Suç Ve Gelenek*, (çev: Şemsa Yeğın), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Malinowski, Bronislaw. (1989). *İlkel Toplumlarda Cinsellik Ve Baskı*, (çev: Hüseyin Portakal), Kabalıcı Yayınları, İstanbul.
- Malinowski, Bronislaw. (1990). *Büyü, Bilim Ve Din*, (çev: Saadet Özkal), Kabalıcı Yayınları, İstanbul.
- Mardin, Şerif. (2012). *Din Ve İdeoloji*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- May, Rollo. (2008). *Yaratma Cesareti*, (çev: Alper Oysal), Metis Yayınları, İstanbul.
- Necatigil, Behçet. (1989). *Yüz Soruda Mitolojya*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Nietzsche, Friedrich. (2013). *Tragedya'nın Doğuşu*, (çev: Mustafa Tüzel), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

- Nietzsche, Friedrich. (2016). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, (çev: Murat Batmankaya), Say Yayınları, İstanbul.
- Ögel, Bahaeddin. (2014). *Türk Mitolojisi I. Cilt*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ögel, Bahaeddin. (2014). *Türk Mitolojisi II. Cilt*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Özher, Sema. (2009). *Kaptan'ın Aynasından Yansıyanlar-Romancı Yönüyle Attila İlhan*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Pala, İskender. (2011). *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Pattanaik, Devdutt. (2016). *Hint Mitolojisine Giriş- Mit Ve Mitya*, (çev: Çiğdem Erkal), Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Perrin, Michel. (2016). *Şamanizm*, (çev: Bülent Arıbaş), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Platon. (2014). *Platon'un Savunması*, (çev: Füsün Dikmen), Tutku Yayınevi, Ankara.
- Platon. (2015). *Devlet*, (çev: Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Rank, Otto. (2014). *Doğum Travması*, (çev: Sabir Yücesoy), Metis Yayınları, İstanbul.
- Roux, Jean- Paul. (2007). *Türklerin Tarihi-Pasifik'ten Akdeniz'e 2000 Yıl*, (çev:Aykut Kazancıgil, Lale Arslan- Özcan), Kabalıcı Yayınları İstanbul.
- Roux, Jean-Paul. (2012). *Eski Türk Mitolojisi*, (çev: Musa Yaşar Sağlam), BilgeSu Yayıncılık, Ankara.
- Roux, Jean-Poul. (1999). *Altay Türklerinde Ölüm*, (çev: Aykut Kazancıgil), Kabalıcı Yayınları, İstanbul.
- Rutli, Evren Erman. (2016). "Derrida'nın Yapısökümü", *Temaşa*, Sayı:5, 49-67.
- Demirtaş, Mustafa. (2015). "Post-yapısalcı Edebiyat Kuramında Metnin, Okurun Ve Okumanın Tekilliği, Edebiyat Eleştirisi Dergisi,Sayı:4, s. 65-90.
- Sartre, Jean-Paul. (2008). *Bulantı*, (çev: Selâhattin Hilâv), Can Yayınları, İstanbul.
- Saydam, M. Bilgin. (2013). *Deli Dumrul'un Bilinci*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Schopenhauer, Arthur. (2003). *Aşkın Metafiziği*, (çev: Veysel Atayman), Bordo Siyah Klasik Yayınlar, İstanbul.
- Schopenhauer, Arthur. (2012). *Ölümün Anlamı*, (çev: Ahmet Aydoğan), Say Yayınları, İstanbul.
- Segal, Robert A. (2012). *Mit*, (çev: Nursu Öрге), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Smith, Martha Evan. (2008). "Myth and Power Structures İn Sartre's Les Mouches and La Putain Respectueuse", *Comparative Literature and Culture*, 3/10 49-67.
- Strauss, Claude Levi. (2013). *Hepimiz Yamyamız*, (çev: Haldun Bayrı), Metis Yayınları, İstanbul.

- Strauss, Claude-Levi. (2016). *Yaban Düşünce*, (çev: Tahsin Yücel), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Strauss, Claude-Levi. (2012). *Yapısal Antropoloji*, (çev: Adnan Kahiloğulları), İmge Kitabevi, İstanbul.
- Topakkaya, Arslan. (2008). “Tarihsel Materyalizm Bağlamında Marx’ı Yeniden Okumak”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1/3, 378-395.
- Topçu, Nurettin. (2011). *Bergson*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Tökel, Dursun Ali. (2012). “ Edebiyat Mitolojinin Mitoloji Edebiyatın Neresinde”, *Bizim Külliye*, 13/51, 23-29.
- Tuna, Saffet Murat. (1996), *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. (2012), 9. Baskı, Grafiker Yayınları, Ankara.
- Türkçe Sözlük*. (2009), 10. Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ülken, Hilmi Ziya. (2007). *Türk Tefekkür Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Vernant, Jean-Pierre. (2016). *Eski Yunan’da Mit Ve Din*, (çev: Murat Eşen), Alfa Yayınları, İstanbul.
- Vernant, Jean-Pierre. (2001). *Evren, Tanrılar, İnsanlar -Vernant Yunan Mitlerini Anlatıyor*, (çev: Mehmet Emin Özcan), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Wilkinson, Kathryn. (2011). *Semboller Ve İşaretler*, (çev: Seda Toksoy), Alfa Yayınları, İstanbul.
- Yasemin, Küçükcoşkun. (2016). *Türk Romanında Mitik Görünüm*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.
- Yıldırım, Nimet. (2008). *Fars Mitolojisi Sözlüğü*, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Yörükân, Turhan. (2006). *Yunan Mitolojisinde Aşk*, Ebabil Yayınları, İstanbul.

C. İnternet

[//tr.wikipedia.org/wiki/Atlas.](http://tr.wikipedia.org/wiki/Atlas)

[www.haberhurriyeti.com/artemis-ankhesenamen-agaoglu-166499.html.](http://www.haberhurriyeti.com/artemis-ankhesenamen-agaoglu-166499.html)

[www.nazimtanrikulu.com/?pnum=138pt=Hayıt+-+Vitex+agnus-castus.](http://www.nazimtanrikulu.com/?pnum=138pt=Hayıt+-+Vitex+agnus-castus)

ÖZGEÇMİŞ

Onur Tınkır, 1993 yılında Aydın'ın Nazilli ilçesinde doğmuştur. İlköğretim ve ortaöğretim eğitimini Nazilli Beşeylül İlköğretim Okulunda tamamlamıştır. Lise öğrenimini Mehmet Akif Ersoy Anadolu Lisesinde tamamlayan Tınkır, lisans eğitimini Pamukkale Üniversitesi Türk Dili Ve Edebiyatı Bölümünde neticelendirmiştir. Halen aynı üniversitede, Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı halk bilimi ana bilim dalında, yüksek lisans eğitimine devam etmektedir.