

## ATTİLÂ İLHAN ŞİİRİNDE GÖRSELLİK VE SİNEMATOGRAFİ\*

Bâki ASİLTÜRK\*\*

### ÖZET

Attilâ İlhan, 1940 Kuşağı içinde kendine özgü yeri olan bir şairdir. Sinemayı genç yaşlarından itibaren çok seven Attilâ İlhan'ın poetikası büyük ölçüde sinema yapısı üzerine temellenir. Genç yaşta Paris ve İstanbul'da sürekli olarak sinema salonlarında bulunmuş, film eleştirileri yazmıştır. Şiir yazarken de imgelerini genellikle sinematografik çağrışımlardan seçmiştir. Sinematografide genel olarak görüntü, hareket, ses-görüntü eşzamanlılığı önemlidir ve Attilâ İlhan'ın şiir anlayışı büyük ölçüde sinema tekniğine ve görsel imgelere dayanır. Şiirinin imgeleri sinema perdesine yansıyan görüntüler gibidir. O, Şiirsel Gerçeği Fransız Sinemasından yararlanmış ve şiirlerini bu anlayışla yapmıştır. Attilâ İlhan, imge oluştururken öykülemeci ve/veya betimlemeci teknik, fotoğraflama tekniği, çağrışım kurgusu, çarpıcı kurgu gibi tekniklerden yararlanır. Şiirlerinde adeta bir sinema dekoru yaratır, sinema diline yakın duran tekniğiyle benzersiz bir poetikaya ulaşır.

### Anahtar Kelimeler

Attilâ İlhan, şiir, poetika, sinema, imge, görsellik.

Sinema, en basit tanımıyla görüntüleme, anlamı görüntüyle aktarma veya görüntüyle anlam yaratma sanatıdır. Görüntünün estetiğini yapan sinema, teknolojik gelişmeler paralelinde sesten de yararlanarak kendisine yeni olanaklar yaratmış, 20.yy'ın sonlarına doğru bilgisayar teknolojisinin getirdiği *audio-visual* verimler film yapımında yönetmenlere yeni alanlar açmıştır.

Sinemanın dikkate değer özelliklerinden biri, sadece kendi salonunda sıkışıp kalmaması, farklı sanatlar üzerinde etki yaratabilmesidir. Sanat ve teknoloji çerçevesinde düşünüldüğünde insanlık tarihinin en önemli buluşlarından olan sinema, 19.yy. sonunda ortaya çıkmış, XX. yy. da büyük gelişme göstermiştir. Sinema bilhassa XX. yy. ortalarından itibaren genel

\* Makalenin geliş tarihi: 04.05.2017 / Kabul tarihi: 23.06.2017.

\*\* Prof. Dr., Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, [bakiasilturk@marmara.edu.tr](mailto:bakiasilturk@marmara.edu.tr)

anlamda edebiyatı, daha dar anlamda da şiiri ciddi şekilde etkilemiştir. Bu etkinin en temel göstergesi, soyutluktan görselliğe evrilme şeklindedir. Pek çok roman, sinemaya uyarlandıktan sonra edebiyat tarihinde daha dikkate değer bir yer edinmiş, romancılar sinema/film tekniğine uygun romanlar kaleme almış, şairler de imgenin görsel yanını sinemanın hareketli görselliği içinden şiire uygulamaya çaba harcamıştır.

Modern Türk edebiyatında sinema tekniğinden en çok yararlanan şair, Attilâ İlhan'dır. Onun sinematografiye önem vermesi, imge yaratma tekniğinde derinden hissedilir. Bilindiği üzere Attilâ İlhan şiiri büyük ölçüde imgeye dayanan bir şiirdir, onun şiir dilinde imgesellik vazgeçilmez bir katmandır: "Attilâ İlhan, yazınsal dilin iç kavramlarını tartışmıştır ve eğretilmeden, düz değişmecedan bolca yararlanmıştır. İmge dediği şeyi bir dilsel gerçeklik olarak tanımlamıştır. Şiirin bir üst dille oluşturulmasını istemesi, üst dili imgeyle kurması, bunlara karşın imgeyi de bir bağlam içinde ele alması, son derecede ilginç bir şiirsel yapıdır."<sup>1</sup> Eğer onu takip eden ve o çizgiyi sürdüren başka şairler olsaydı imgelerinin zaman içinde simgeleşeceğine kuşku yoktur. Ne var ki Attilâ İlhan şiiri, izinde gidilmesi çok zor bir şiirdir çünkü taklidi hemen sırtır. Bu kendine özgülükte güçlü imgeselliğin ve imgesellikte de sinema tekniğinin etkisi göz ardı edilemez. Attilâ İlhan şiirinin temel birimi olan "imge" hemen daima görseldir. Bu şiirdeki imgelerin neden böyle olduğu, şairin yetişme zamanı ve şekliyle de ilgilidir. Kapsamlı olarak okuduğu ilk şairlerden birinin, sinematografik yapıyı alabildiğine kullanan Nâzım Hikmet olması, yine ciddi etütlerle okuduğu Fransız sembolistlerinden Baudelaire'in kent görselliğine dayanan bir şiir yazması, bunun yanı sıra Attilâ İlhan'ın 1950'lerde görsel sanatın başkenti Paris'te dönem dönem şiir ve sinemayla iç içe bir yaşam sürmesi onun şiirindeki görselliğin ana kaynakları olarak ileri sürülebilir. Onun şiirlerindeki imgelerin ağırlıklı olarak görüntüye yaslanması, imge tekniğinde görselliğin ağır basması genç yaşlarından itibaren sinema sanatıyla iç içe olmasına bağlanabilir. Sinemayla iç içe olmanın getirdiği bir sonuç olarak sinematografik anlatım ve imgeler Attilâ İlhan şiirinin ana bileşenleri arasına girmiştir.

---

<sup>1</sup> Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri Modernizm Şiir*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2004, s. 199

Attilâ İlhan'ın Paris yıllarının, onun sinema tekniğine yakın imge kullanımında ciddi etkisi vardır. Paris'e ilk kez 1948'de, İstanbul Üniversitesi'nde Hukuk öğrenimi görürken gider. Orada farklı çevrelere girer, aykırı işlere bulaşır, kenti olduğu kadar kentın siyasal-sosyal-sanatsal yapısını da yakından tanımayı ister. Modern sanat erbabının gün boyu söyleşip tartıştığı meşhur Paris kahvelerinde oturur, çeşitli ülkelerden gelmiş şair ve sinemacılarla tanışır, faaliyetlere katılır.<sup>2</sup> Şiirlerindeki hareket ve gerilim ögesinin bu yılların ürünü olan *Sisler Bulvarı* (1954) kitabında en kuvvetli poetik argüman olması şairin Paris deneyimleriyle yakından ilgilidir. Kendi “ben”ini şiirinden eksik etmeyen hatta genellikle “ben” üzerinden konuşan şairin Paris'teki kişisel deneyimlerinin yanı sıra kent gözlemleri de imgelemine beslemiştir. İlk Paris seyahatinden sonra Türkiye'ye dönüşünde yaşadıkları ise şair üzerinde farklı etkiler bırakır. Siyasal faaliyet ve söylemleri nedeniyle devrin ünlü sorgulama merkezi olan ve İstanbul'un Fatih ilçesinde bulunan Sansaryan Han'da çeşitli defalar sorgulanan Attilâ İlhan'ın şiirlerindeki psikolojik gerilim ögesini, polisiye unsurunu da sinemaya ilgisi yanında bu yaşantıya bağlayabiliriz. Özellikle 1950'lerde kaleme alıp 1962'de kitaplaştırdığı şiirlerden oluşan *Belâ Çiçeği*'nde gerilim ögesi ciddi şekilde belirgindir. Bu arada, sinemaya olan ilgisi profesyonel bir boyut da kazanır: “1953'ten itibaren *Vatan* gazetesinin sanat sayfasında sinema eleştirileri yayımlar. Burada kaleme aldığı filmlerin hepsi yabancıdır.”<sup>3</sup> Bu yıllarda şairlikle birlikte sinema eleştirmenliğinin paralel olarak yürümesi hiç kuşku yok ki onun şiirlerindeki sinematografik boyutun genişlik ve derinlik kazanmasında önemli rol oynamıştır.

Attilâ İlhan'ın şiirlerindeki görsellik ve sinematografik özelliklerin ayrıntılarına geçmeden önce, “Sinematografi nedir?” sorusunun yanıtlanması gerekir. En özlü tanımıyla, “Sinematografi görsel olarak hikâye anlatma sanatıdır. (...) Film görsel bir ortamdır ve çekimlerinizle cümleler kurmalısınız. Bu görsel dil kullanılarak sahneler oluşturulur. Kompozisyon ile tasarım işini gerçekleştirirsiniz.”<sup>4</sup> Sinematografik yapının sağlanabilmesi için vazgeçilmesi mümkün olmayan argümanların başında “kurgu” gelir.

<sup>2</sup> *Nâm-ı Diğer Kaptan: Attilâ İlhan'ı Dinledim*, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 2002, s. 106 ve 197 (Söyleşi: Selim İleri)

<sup>3</sup> Yakup Çelik, “Attilâ İlhan'ın Hayatı”, *Attilâ İlhan Armağanı: Kaptan'a Saygı İle...*, TC KTB Yay., Ankara 2014 (2. Baskı), s. 28 (ed. Yakup Çelik)

<sup>4</sup> *Sinematografinin Temel Öğeleri* (e-kitap), www.medyaakademisi.com (10 Mayıs 2015)

Bütünlükten ve kompozisyonundan uzak, rastgele çekilip ham olarak birbirine eklenmiş, belli bir akışı veya ters akışı hesaba katmayan görüntülerle sinematografi elde edilemez. Bu durumda sinematografi, “düzenlenmiş görüntüler bütünü” olmaktadır. Sinema tekniğinde birbirinden farklı yerlerde, farklı zamanlarda, farklı pozisyonlarda çekilen sahnelerin bir kompozisyon bütünlüğü içinde sıralanarak eklenmesi kurguyu, nihai yapıyı meydana getirir ve böylece film ortaya çıkar. Şiirde sözcüklerin dizeye, dizelerin de şiir bütünlüğüne dönüşmesi sinemadaki kurgu yapılanmasıyla paralel düşünülebilir. Aradaki fark, şairin şiiri yazdıkça bulması, yazarken yaratması ve genellikle metin bir çırpıda ortaya çıktıktan sonra müdahalelerle düzenlemesidir. Sinemada önceden kaydedilip hazırlanmış parçaların ekleme yoluyla kompoze edilmesi söz konusuysen şiirde yaratma ânı ile oluşturma ânı eşzamanlıdır. Bir başka ifadeyle yönetmen belli bir senaryo metnine dayalı olarak hazırladığı bazı parçaları kurgulayıp bütüne ulaştır, şair ise elde hazır olmayan parçaları (sözce, dize, bent vs.) yazma süreci içinde doğal akışla kurgular. Sinemadaki kurguya hizmet eden montaj tekniği bu bakımdan şiirin yapısına göre farklılık gösterirse de yapı elemanlarının belli bir sıra gözetilerek birbirine eklenip bütüne ulaşılması yönüyle arada bağ vardır.

Sinemada kurgu yönetmenin izleyiciye aktarmak istediği anlamı en iyi şekilde verme çabasının bir sonucu olarak şekillenir. Sinema filminde temel amaç, ayrıntıların bütüne ulaştırılmasından sonra, bir duygu veya durum hakkında izleyicide farkındalık yaratmaktır: “Kurgu sanatı, her şeyden önce anlamların kaynaştırılmasıyla yeni anlamlar yaratmak için bütünün parçalarını öncelikle zihinde birleştirme; hiç değilse çekimden çekime sahneden sahneye geçişe estetik nitelik verme işidir. (...) Sinemada kurgu dendiğinde iki şey anlaşılır: 1. Görüntü kaydedilen film parçalarının eklenmesi, 2. Film parçalarının, şiirde sözcüklerin simgesel kullanılması gibi, amaçlanmış bir bütünün oluşturulması için eklenmesi.”<sup>5</sup>

En eski söz sanatı olan şiirin malzemesi olan sözcükler, modern gelişmelerin etkisiyle yerini görsel olana terk etmektedir. Sanat, sözcüklerle konuşmaktansa görüntülerle konuşma, görüntüyle anlam aktarma yolunda hızla ilerlemektedir: “Kelimeler ve görüntüler, insanların birbirleriyle iletişim kurabilmek ya da kısaca, kendilerini ifade edebilmek ve kendi dışlarında olup biteni anlayabilmek için başvurdukları en vazgeçilmez unsur-

<sup>5</sup> Cengiz T. Asiltürk, *Sinemada Diyalektik Kurgu: Filmin Dili*, Kalkedon Yay., İstanbul 2014, s. 83

lardır. Son yüzyılda yaygın bir kullanım alanı bulan görsel teknolojiler adım adım binlerce yıldır en önemli iletişim aracımız olan kelimelerin yerini almakta, bilgilenmenin ve iletişim kurmanın en önemli aracı olarak benimsenilmeye çalışılmaktadır. (...) Belli anlamlar yüklenen görüntülerin kurgulanmasıyla yeni bir sentaks (sözdizimi) ve görsel bir dil yaratılmıştır.”<sup>6</sup> Bunun bir sonucu olarak şairler de eser oluştururken hareketli veya durağan görsel imgelere daha ağırlık vermeye başlamıştır. Attilâ İlhan bunların başında gelir. Sinemacıların şiirsel anlatımı, şairlerin de sinematografik anlatımı kullanması bu iki sanatı birbirine yaklaştırmış, ikisi arasında ortak bir alan yaratmıştır: “Cocteau şiire ve hayal gücüne inanan bir sinemacıdır. Filmleri, şiir ve hayal gücü karışımı, rüyaların yapısını andıran, fantastik, gerçeküstü öğeler taşır. Ama her şeyden önce, o bir şairdir ve filmleri de kamerayla yazılmış görsel şiirlerden başka bir şey değildir.”<sup>7</sup>

Belli bir ihtiyat kaydıyla ve elbette şairlik yönü ağırlıklı olarak “modern Türk şiirinin Cocteau’su” olarak niteleyebileceğimiz Attilâ İlhan sadece Cumhuriyet döneminin değil bütün bir Türk şiir tarihinin en kendine özgü şairlerindedir. Şiirinin ana kaynakları arasında Halk şiirinin Karacaoğlan-Köroğlu-Dadaloğlu kolunu, Divan şiirinin Bâki ve Nedim kolunu, modern Fransız şiirinin Baudelaire-Rimbaud çizgisini, yeni Türk şiirinden de Tevfik Fikret, Yahya Kemal ve Nâzım Hikmet’i sayabiliriz. Bu poetik kaynaklara yakın tarihi, sinemayı ve yaşanan hayatın canlılığını, bir adım daha ileri giderek de şairin kendi hayatını ve dünyaya bakışını eklemek gerekir. Attilâ İlhan, poetikasını kültürel kaynaklarla hayatın canlılığını sentezleyerek kurmuştur. Bir başka ifadeyle şiir ve hayat onda hemen her zaman iç içe olmuştur. Bu söylenirken “şair-ben” ile “anlatıcı-ben”in her zaman aynı kişi olduğu iddia ediliyor değildir; Attilâ İlhan şiiri için bunu söylemek yanlış olur; çünkü bazı şiirlerinde lirizmi kendinden değil başkalarından yola çıkarak, başkalarının anlatılmaya değer bulduğu serüveninden güç alarak geliştirir.

Attilâ İlhan’ın şiirinde dikkati ilk çeken, yaşanan gerçekle romantik duyarlığın telifidir, sentezidir. Özellikle çok okunup ezberlenen, hafızalarda çağrışımlarla yer edinen “Sisler Bulvarı, Ben Sana Mecburum, Üçüncü Şahsın Şiiri, Belâ Çiçeği, Yasak Sevişmek, Yağmur Kaçağı, Emperyal Oteli” gibi

<sup>6</sup> Ahmet Gögercin, *Kısa Kısa Sinema Yazıları*, Çizgi Kitabevi, Konya 2012, s. 64

<sup>7</sup> Gögercin, *age*, s. 72.

şiiirlerine bakılarak bu söylenebilir. Sadece içinde yetiştiği 1940 Kuşağı bağlamında değil, sonrasında da onun özgünlüğünü, farklılığını sağlayan bu yönüdür. Onlarca yıldır şiir okurunun ezberinde olan ve Attilâ İlhan şairliğine kimlik kazandıran şiirlerinden yola çıkarak onun şiiri “büyülü gerçekçilik” veya “romantik gerçekçilik” kavramlarıyla tanımlanabilir.

Attilâ İlhan, kendi kuşağı içinde, Orhan Veli'nin şiirden kovduğu “şairanelik”i şiire tekrar ve kimi zaman da abartılı şekilde davet eden ilk şair olmasıyla dikkat çeker. Derin duygu ve duyular, aşktan yalnızlığa, yalnızlıktan direniş veya tükenişe, birlikte oluş lezzetinden ayrılık acısına çeşitli duygu ve durumlar onun şiirinde kendine yer bulur. Ana şemsiye, serüven tutkusu veya duygusudur.<sup>8</sup> Hayal kurma yetisi son derecede kuvvetli olan Attilâ İlhan şiir yazmak için oturduğu masada bile kendisini serüvenler içinde bir kaçak olarak duyumsayabilme yeteneğine sahiptir. Attilâ İlhan şiirindeki duygular, durumların yarattığı anlık hisler olabilmekle birlikte, kendinden çıkıp kişisellikten kurtulduğu anda okuyana da aynı canlılıkla geçmekte, okuyanda da aynı canlılıkla yaşamaktadır. Onun şairliğinin sırrı buradadır. Pek çok şiirinde hep aynı duygu ve durumları (aşk, yalnızlık, kaçış, kavga, ölüm...) anlatıyor görünmekle beraber şiirlerinin her birinin kendine özgü bir metin evreni yaratabilmesi de buradan kaynaklanır.

Duyguların “o anda yaşanan hisler” olmasının yanında, şiirde bunların canlandırılabilmesi, Attilâ İlhan şiirinde imrenilesi bir görselliğe ve sinematografi tekniğine dayanır. Şiirin yanında roman da yazan, daha da önemlisi film veya dizi senaryoları kaleme alan biri olduğu hatırlanırsa onun şiirlerindeki görsellik ve sinematografi zenginliğinin nereden geldiği daha iyi anlaşılır. Pek çok şiirinin içinde bir, hatta bazen birkaç hikâye gömüldür. Şiir duygusundan veya şiirsel estetikten bir parça uzaklaşıp bu hikâyelere odaklandığımızda şiirdeki görsellik daha iyi hissedilebilmektedir.

Attilâ İlhan'ın şiirlerinde sinematografik ögenin tuttuğu yer, şairin kendi açıklamalarında da belirgindir. Özellikle, ilk Paris yaşantılarının izdüşümü olarak okunabilecek *Sisler Bulvarı* kitabına “meraklısı için” koyduğu notlardaki açıklamaları sinematografik vurgu taşır: “Benim etki-lendiğim bir başka şey daha vardı: Sinema. Yazmıştım ama tekrarlayayım: Karşıyaka'daki iki sinemada ortaokul yıllarımda, Fransız sinemasının iki

<sup>8</sup> Bu konuda bir makale için bkz.: Bâki Asiltürk, “Attilâ İlhan Şiirinde Serüvenin Sonu Ölüm”, *Hilesiz Terazi: Şiir Yazıları*, YKY, İstanbul 2014 (3. baskı), s. 244-273.

savaş arası büyük ustalarını seyretmişim. Daha doğrusu seyretmişim; çünkü gördüğüm filmlerin çok büyük filmler olduğunu yıllar sonra Fransa'ya gidince anladım. Yoksa kimsenin sevmediği ama nedense benim tuttuğum birtakım filmler sanıyordum. Özellikle Carné'nin fimleri. Le jour se lève, quai de brumes, ayrıca remorque, la belle equipe, gibraltar, la fin du jour, un carnet de bal, la grande illusion vb. Bu sinemanın şiir evrenimin kuruluşunda dolaylı ama yadsınamayacak bir etkisi olduğunu hep söylemişimdir.”<sup>9</sup>

Peki, Attilâ İlhan'ın şiirlerinde etkisi belirgin olan “Şiirsel Gerçekçi (Réalisme Poétique)” Fransız Sineması nasıl bir şeydir? Şiirsel Gerçekçi Fransız Sineması, 1930'ların başlarından 1940'ların ortalarına kadar olan sürede etkin olan sinema anlayışıdır. 19. yy'ın ortalarından itibaren zaten sanat merkezi bir kent olarak bilinen Paris, 20. yy'ın başlarında, özellikle de Birinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'nın en büyük metropolü ve sanat merkezi durumuna gelmiştir. Fransa'da savaşın getirdiği yıkımlardan sonra içte derinleşme ve yerlilik anlayışının yaygınlaşması sonucunda “ulusal sinema” ilk ürünlerini vermeye başlamıştır. 1900'lerin başlarında ortaya çıkarak yaklaşık 30-40 yıl etkisini sürdüren sanat akımları ve avangart hareketler edebiyat ve resim sanatlarını olduğu kadar sinemayı da etkilemiştir. Film çekiminde yenilikçi tekniklerin uygulanması, soyutluktan uzaklaşıp toplumsal içerikli filmlere ağırlık verilmeye başlanması, kamera kullanımında yeni bakış açılarının sağlanması bu yıllarda Fransız sinemasındaki gelişmelerdir. Bu ortamda gelişen Şiirsel Gerçekçilik anlayışının bazı özellikleri şöyle sıralanabilir: “Herkesin hayalleri olabileceğine vurgu yapan, gündelik hayatın içindeki şiirselliği merkeze alan, görüntülerde lirizmin hakim olduğu, loş ışıklandırma-kapalı gökyüzü-yağmur ve sis ile sağlanan şiirsellik, modern şiirin kurucu imzası Baudelaire (1821-1867) ile de ilişkilendirilen (bir sinema anlayışı)... Karakterler tipik olarak, umutsuz, çaresiz, fakir, melankolik, hüzünlü, intihara meyilli, fırsatları değerlendiremeyen, marjinal kişilerdi. Çekim yapılan mekânlar sefil mekânlardı. Filmler, tüm bu şartlardan da anlaşılacağı üzere, mutsuz sonla bitiyordu.”<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Attilâ İlhan, *Sisler Bulvarı*, “Meraklısı İçin Notlar” kısmı, Bilgi Yay., Ankara 1997 (ilk baskı 1954), s. 153. Şair bu konuda başka yerlerde de bilgi verir: 1. *Yalnız Şövalye Attilâ İlhan*, Bilgi Yay., Ankara 1996, s. 21 (Haz.: Zeynep Ankara); 2. *Nâm-ı Diğer Kaptan: Attilâ İlhan'ı Dinledim*, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 2002, ss. 168, 183 (Söyleşi: Selim İleri)

<sup>10</sup> [blog.kavrakoglu.com/fransiz-sinemasinda-siirsel-gercekcilik](http://blog.kavrakoglu.com/fransiz-sinemasinda-siirsel-gercekcilik) (4 Kasım 2014)

Attilâ İlhan'ın da bizzat etkisinde kaldığı Carné'nin bu ekol içindeki yerine gelince: Şiirsel Gerçekçilik akımının en önemli yönetmeni sayılan ve akımın ana karakterini meydana getiren Carné, görsel ve kurgusal özellikleri filmlerinde yetkinlikle yansıtmıştır. Senaryo yazımında ve film çekimi sırasında daima yanında olan dönemin büyük şairi Prevert'le on yıldan fazla devam eden işbirliği ona yeni ufuklar açmış, sinemada şiirselliğin yaygınlaşıp yerleşmesinde Prevert'in şairlik sezgisinden yardım almıştır. Kamerayı sokağa çıkararak, görüntüleri oldukları şekliyle kaydeden ve kurguda şiirselliği yakalayan yönetmen, "Şiirsel Gerçekçilik" kavramı yerine toplumsallığı öne alarak "Toplumsal Fantastik" adlandırmasını tercih etmesiyle de dikkat çeker. Şiirsel Gerçekçi veya Toplumsal Fantastik Fransız sinemasında yenilikçi yöntem kameranın kullanımınıdır ki bu noktada Carné'nin başarısı tartışma götürmez: "1930'lu yıllardan başlayarak İkinci Dünya Savaşı öncesine kadar Fransız sinema tarihinde önemli bir yer işgal eden Şiirsel Gerçekçilik (Réalisme Poétique) akımı genellikle dönemin ünlü yönetmeni Marcel Carné'nin adıyla birlikte anılır. (...) Başta Carné olmak üzere, bu akımın diğer önemli yönetmenlerinin yöntemi, Carné'nin ifadesiyle kısaca 'kamerayı alıp sokağa çıkmak' olarak tanımlanabilir. Bu yönetmenler çoğunlukla, stüdyo sisteminin temel özelliklerinden olan çok sayıda değişik dekor ve aracın yapaylığından uzak durmaya çalışarak, sokakta, halk arasında 'o anın gerçekliğini yakalayan sinema'yı tercih ederler. Şiirsel sinema geleneği iki ayrı boyutuyla birlikte değerlendirilebilir: Birincisi, 'şiirsel' yanındır; yönetmenler kameralarını sisli limanlara, ıslak izlenimi veren caddelere, yalnızlık duygusu veren kır kahvelerine çevirerek, evlilikte aradığını bulamayıp mutluluğu başka erkeklerde arayan çağdaş Bovary'lerin, asker kaçaklarının, suçluların, aldatılmışların hikâyelerini anlatmaya çalışırlar. Bunlar, bu akımın 'şiirsel' yanını oluştururlar. Anlatılarda, yaşamda aradığını bulamamış, belli bir ümitle her zaman yeni ve daha mutlu bir geleceğin peşinde koşan kahramanların karşısına çıkan polisler ve gangsterler ve bunun sonucunda meydana gelen ölümler ise 'gerçek' yaşamın acımasızlığının bir belirtisi olarak karşımıza çıkar. Bu da şiirsel gerçekçi sinemanın 'gerçekçi' yönünü oluşturur. Gerçek dünyanın ağırlığı, her zaman, kahramanların saf ve şiir dolu yaşamlarının üzerine çökerek onları ezer, yok eder."<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Gögercin, age, ss. 32-33

Attilâ İlhan'ın şiirlerinde genelde sinemanın özelde de Şiirsel Gerçekçilik akımının etkileri, olay anlatımı ve görüntü yaratma/yansıma şeklinde kendini gösterir. Sinemaya çocukluktan itibaren duyduğu yoğun ilgiyi çeşitli söyleşi ve yazılarında dile getiren şair, sinemanın görüntüyle hikâye anlatma yönteminden, farklı kurgu tekniklerinden, imge kullanma ve imgede görselliğe yaslanma özelliğinden vs. geniş ölçüde yararlanmıştı. Bu yararlanmalarda şiirsellikten vazgeçmemesi, sinemanın ayrı şiirin ayrı sanatlar olduğunu unutmaması, sinema ile şiir arasındaki sınırı iyi belirlemesi onun şairlikteki başarısının asıl nedenleridir. Sinema tekniğinden yararlanmadığı şiirlerde de aynı başarıyı sağlamasını buna bağlayabiliriz.

Attilâ İlhan'ın sinema tekniğiyle iç içe okunabilecek şiirlerinde sinemanın etkileri şu başlıklar altında değerlendirilebilir:

Attilâ İlhan'ın şiirlerinde sinematografik öge ağırlıklı olarak Şiirsel Gerçekçilik üzerinden vücut bulmuştur. Şiirsel Gerçekçi sinemaya dair yukarıdaki açıklamalarda görsel olarak ciddi ağırlık taşıyan sisli limanlar, ıslak izlenimi uyandıran caddeler/bulvarlar, yalnızlık duygusu veren mekânlar, kaçak yaşayanlar ve onları gece gündüz takip eden polisler, intikam ve cezalandırma amacıyla kahramanların peşine düşen gangsterler vs. Attilâ İlhan'ın pek çok şiirinde görülebilir. Özellikle, daha önce de açıklandığı gibi, Paris yıllarının ürünü olan *Sisler Bulvarı* kitabında ve kitaba adını veren şiirde bunlar ayrıntılı olarak görülebilmektedir. “Sisler Bulvarı” şiirinde kaçak yaşama duygusu, suçlulukla iç içe bir aşk ve yalnızlık durumu gerilim ögesini görünür kılar. Şiirde yaşantıların öyküleme/senaryo havasıyla aktarılması teknik bakımdan doğrudan sinemaya bağlanabilir:

#### SİSLER BULVARI

elinin arkasında güneş duruyordu  
aylardan kasımdı üşüyorduk  
ağacın biri bulvarda ölüyordu  
şehrin camları kaygısız gülüyordu  
her köşe başında öpüşüyorduk

...

sisler bulvarı'nda seni kaybettim  
sokak lambaları öksürüyordu  
yukarıda bulutlar yürüyordu  
terkedilmiş bir çocuk gibiydim

dokunsanız ağlayacaktım  
yenikapı'da bir tren vardı

sisler bulvarı'nda öleceğim  
sol kasığımdan vuracaklar  
bulvar durağında düşeceğim  
gözlüklerim kırılacaklar  
sen rüyasını göreceksin  
çığlık çığlığa uyanacaksın  
sabah kapını çalacaklar  
elinden tutup getirecekler  
beni görünce taş kesileceksin  
ağlamayacaksın! ağlamayacaksın!

...

bir gemi beni afrika'ya götürecek  
ismi bilmiyorum ne olacak  
kazablanka'da bir gün kalacağım  
sisler bulvarını hatırlayacağım  
kırmızı melek şarkısından bir satır  
lodos'tan bir satır yağmur'dan iki  
senin kirpiklerinden bir satır  
simsiyah bir satır hatırlayacağım  
seni hatırlatanın çenesini kıracağım  
limanda vapurlar uğuldayacak

sisler bulvarı bir gece haykırmıştı  
ağaçları yatıyordu yoksuldu  
bütün yaprakları sararmıştı  
bütün bir sonbahar ağlamıştı  
ağlayan sanki istanbul'du  
öl desen belki ölecektim  
içimde biber gibi bir kahır  
bütün şiirlerimi yakacaktım  
yalnızlık bana dokunuyordu

...

sisler bulvarı'ndan geçmediğim gün  
 sisler bulvarı öksüz ben öksüzüm  
 yağmurun altında yalnızım  
 ağzım elim yüzüm ıslanıyor  
 tren düdükları iç içe giriyorlar  
 aklımı fikrimi çeliyorlar  
 aksaray'da ışıklar yanıyor  
 sisler bulvarı ayaklanıyor  
 artık kalbimi susturamıyorum<sup>12</sup>

Attilâ İlhan'ın adeta sözcüklerle tablolar çizdiği, orada da kalmayıp tablolara birer film karesi gibi hareket kazandırdığı bu şiir Türk edebiyatında sinematografinin en iyi örneklerindedir. Hareketlilik taşıyan görüntüler, hızlı ve gizemli serüven havası, haritanın egzotik mekânları vs. bu şiire tam bir sinema filmi havası kazandırır. Şiirdeki anlatıcı-ben, bir serüven filminin başrol oyuncusu gibi kaçak yaşamaya mahkûmdur, yakalanma korkusuyla yaşar, oradan oraya savrulur, yağmurlu-sisli görüntüler onun kaçak yaşamasına paralel gizemli bir hava yaratır.<sup>13</sup> Attilâ İlhan, kendi Paris deneyimlerini anlatırken böylesi manzaralara tanıklık etmiş, bu tanıklıklar eşliğinde şiirsel gerçekçi sinemaya uygun bir atmosfer yaratmıştır: “Nasıl hep yağmurlu akşamlar oldu: Köşe başlarındaki kırmızı yeşil işaret lambalarının mahzun ve ıslak yanıp söndüğü; aşka, cıvıltılı ve gök mavisi aşka ve büyük serseriliklere muhtaç yağmurlu akşamlar. Yağmur ki melankolik mırıltılarına daha bir damla çocukken de yakın ve hayrandım; şimdi de vatanımdan ve ocağımdan dört beyaz gün, dört kara gece uzakta, heyecanlı ve muhteşem, yine de hayranım. Seine Nehri'ne, St-Michel Köprüsü'ne, Republique Meydanı'na yağmur yağıyor. Paris şehrinde ağaçların çocuklar gibi el çırpıtığı öyle uzak bir güney memleketinden çıkıp gelmiş, kendini muson rüzgârlarına bırakıp öyle uzak bir güney memleketine çıkıp gidecek bir kuş gibi dolaşıyorum.”<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Attilâ İlhan, *Sisler Bulvarı*, Bilgi Yay., Ankara 1997, (ilk baskı 1954) s. 60.

<sup>13</sup> Bu şiirde, yönetmenliğini Michael Curtiz'in yaptığı, başrollerini Humprey Bogart ve Ingrid Bergman'ın oynadığı 1942 yapımı “Casablanca” filminin ciddi etkisi olduğu açıktır. Görsellik üzerinden düşünüldüğünde mekân tasvirlerinde, ayrıca şairin filmdeki erkek kahramanla kendisini özdeşleştirmesinde bu etki fark edilir.

<sup>14</sup> Attilâ İlhan, *Abbas Yolcu*, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 2004, s. 111.

“Sisler Bulvarı” neredeyse baştan sona sinematografik havasıyla karakter kazanan bir şiidir. Şairin kendi yaşantılarının izini sürerek oluşturduğu bu şiirdeki hareketlilikte, izlediği filmlerden de ciddi anlamda etkilendiği açıktır. Bir yandan hayatın gerçekliğine bir yandan da sinemanın şiirselliğine yaslanan kurgu, gerçeğe hayali ve şiiri harmanlamasıyla öne çıkar.

“Smyrna Blues” Attilâ İlhan’ın Şiirsel Gerçekçilik’teki sinematografik yapı ve görselliği en yetkin ve net şekilde uyguladığı şiirlerinden bir başkasıdır. “İzmir Türküsü” anlamına gelen “Smyrna Blues”da görsellik ve sinematografi tıpkı “Sisler Bulvarı”nda olduğu gibi kaldırımlar, bulanıklık, rıhtım vs. görüntüleriyle sağlanır:

### SMYRNA BLUES

inga pee yudum yudum erimeden  
 sabahın yıldızlı aydınlığında  
 dudaklarından kaldırımlara dökülen  
 senin kanın mıdır bilemem  
 yalnız çığlıkların hatırımda  
 rıhtımda pazartesi sularında

gözlerinde bir rakı bulanıklığı  
 bir uğultu cıgaranın dumanında  
 mermer dişlerinin soğukluğu  
 bıçağımın üstündeki korkak buğu  
 oyulmuş bileklerin hatırımda  
 rıhtımda pazartesi sularında

gece mavisine boyalı saçların  
 devler hiçkırır şarkılarında  
 dönük bir deniz gibi tutarsın  
 nefesin hem erkek hem kadın  
 ökçesiz pabuçların hatırımda  
 rıhtımda pazartesi sularında

kıvırcık kirpikli bir çocuk bağıır  
 yıkılmış inga pee'nin burnunda  
 küpeştenin demirlerini ısırır  
 ellerim kelepçeli kulaklarım sağır

yalnız smyrna blues hatırımında  
rıhtımında pazartesi sularında<sup>15</sup>

“Smyrna Blues”un yazılışında da gerçek hayata dayalı gözlemlerle birlikte sinematografinin yönlendirici etkisi vardır. Şairin kişisel yaşantıları ve tanıklıkları görsellik ve hareketlilik etkisi üzerinden, ortalama hayatlara göre epeyce gizemli taraflar taşıması bakımından sinemayla birleşir. Kendi anlattıklarına bakılırsa sinema etkisi, yaşanan hayata bakışı da belirler. Yaşananlar, şairde, adeta bir filmin içindeymiş duygusu uyandırır: “Eski limanda, kahvelerin rıhtıma attıkları iskemlelere oturur, kıçtan bağlanmış gemilerin tayfalarıyla rıhtım barlarının üstündeki otellerde oturan yosmaların aşna fişnelerini seyrederdim. Bu bana ister istemez, iki savaş arası Fransız sinemasının liman filmlerini hatırlatıyordu. Böyle bir şiir olmakla kalmadı, epeyce sonra İpek film sahibi İhsan İpekçi benden Çolpan’ın oynayacağı bir film yazmamı isteyince, yazacağım *Yalnızlar Rıhtımı* filmine analık etti.”<sup>16</sup>

“Smyrna Blues”da sinematografik öğeler olarak Şiirsel Gerçekçilik akımına uygun şekilde egzotizm, çılgınlıkları duyulan gerilim, dumanlı/buğulu rıhtım manzarası dikkat çeker. Dekor, bir yandan büyümlü bir atmosfer duygusu vermek bir yandan da gerçek mekânları olduğu gibi yansıtmak düşüncesiyle görüntüye yansır. Kameranın görüntüyü doğrudan yansıtması tekniği “Smyrna Blues”da mekânın ayrıntıları ve/veya genel görünüşü üzerinden imgelere dökülür: “sabahın yıldızlı aydınlığı, cigara dumanı, rıhtım manzarası, gece mavisî, ökçesiz pabuçlar, küpeşte demirleri”... Bentlerin sonunda yinelenen “rıhtımında pazartesi sularında” dizesi ise adeta

<sup>15</sup> Attilâ İlhan, *Yağmur Kaçağı*, Bilgi Yay., Ankara 1983 (ilk baskı 1955), s. 36

<sup>16</sup> Attilâ İlhan, *Yağmur Kaçağı*, “Meraklısı İçin Notlar” kısmı, Bilgi Yay., Ankara 1983 (ilk baskı 1955), s. 161. Şairin bu açıklamada sözünü ettiği “Yalnızlar Rıhtımı”, 1959’da Ömer Lütfi Akad’ın çektiği, başrollerinde Sadri Alışık ile Çolpan İlhan’ın oynadığı filmidir. Attilâ İlhan, senaryoyu Ali Kaptanoğlu takma adıyla kaleme almıştır. Film; çekim teknikleri, mekân seçimleri, anlatım, kurgu, diyalog vs. bakımlarından Marcel Carne’nin 1938’de çektiği ve Şiirsel Gerçekçilik akımının önemli örneklerinden sayılan “Sisler Rıhtımı (Le Quai des Brûmes)” filminden derin etkiler taşımaktadır. İlginç bir nokta da “Sisler Rıhtımı”nın senaryosunu da bir şairin, Jacques Prévert’in yazmış olmasıdır. Attilâ İlhan, Türkiye’de sinema dünyasıyla kurduğu ilişkiyi şurada da anlatır: *Nâm-ı Diğer Kaptan: Attilâ İlhan’ı Dinledim*, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 2002, ss. 187-192 (Söyleşi: Selim İleri).

belli görüntülerin filmin akışı içinde zaman zaman yinelenmesi gibi okuyucuda mekâna bağlılık duygusunu artırır.

2. *Kurgusalılık*: Attilâ İlhan'ın "Sisler Bulvarı, Pia, Yağmur Kaçağı, Üçüncü Şahsın Şiiri, Smyrna Blues, Emperyal Oteli" gibi şiirlerinde kullandığı anlatım tekniği, modern sinemada kullanılan kurgu teknikleriyle benzer karaktere sahiptir. Görselliğe dayalı bir sanat olan sinemada çeşitli varlıklar, başka varlık veya durumları anlatmak için perdeye yansıtılabilir. Bu yöntem, bir parça ihtiyatlı olmak kaydıyla, şiirdeki imge kullanımına benzetilebilir. Filmin akışı içinde ana planı oluşturan olayla ilgisi yokmuş gibi görünen bir görüntü kullanılır ama bu görüntünün yarattığı anlam ve duygu, asıl olayın temel yönünü temsil etme yeteneğine sahiptir. Yönetmen, kadın ve/veya erkekteki ihtiras duygusunu anlatmak için çılgınca öten bir kuşu, ölümü anlatmak için sarı yaprakların çürüyüşünü, yalnızlık hüznünü ifade etmek için yağmuru, sonsuzluk duygusunu hissettirebilmek için açık denizi göstererek imge kullanmış olur.

Attilâ İlhan'ın şiirde başvurduğu yöntemlere yakınlığı açısından bazı kurgu çeşitlerine bakmakta yarar vardır. Modern sinemada başvurulan ilk kurgu tekniklerinden biri olan "çarpıcı kurgu" izleyici ile yönetmen arasındaki mesafeyi daraltmaya yöneliktir: "(Eisenstein tarafından ortaya atılıp kullanılan) Çarpıcı kurgu, izleyiciyi yepyeni anlamlara götürmek için geliştirilmiş ilk kurgu çeşididir. (...) Çarpıcı kurguda amaç, izleyici zihnine çağrışımca görüntü gönderip belli bir tepki oluşturmak, filmin yönetmenin gözünden takip edilerek kavranmasını sağlamaktır."<sup>17</sup> Çarpıcı kurguda birbiri ardına yansıtılan görüntüler arasında bağlantı kurma amaçlanır. Sözelimi perdeye önce kırdı yürüyen bir asker görüntüsü yansır, ardından da uçan bir arıyı yakalayan koca bir el; bu iki görüntünün yarattığı bağlamsal anlam, askerin esir edildiğidir. İki görüntü arasındaki bağlantı ögesi, verilmek istenen anlamın kendisidir.

Modern sinemanın gelişim aşamalarında ortaya çıkan kurgu yöntemlerinden biri de "çağrışım kurgusu (association montage)" olup bu tekniğin görsel öğelere dayalı çağrışımsallık özelliği sinema diline yenilik ve zenginlik katar. Seyircide coşku uyandırmada çağrışım tekniğinin büyük

---

<sup>17</sup> Asiltürk, *age*, s. 131-132.

rolü vardır.<sup>18</sup> Tek görüntünün perdeye yansıtılıp bunun ne anlama geldiğinin izleyici tarafından bulunmasının istenmesi bu tekniğin özüdür. Bu, şiirde eğretileme kullanımının eşi olan bir uygulamadır, çağrışım noktası iyi verildiğinde sinema ve şiir dilini iyi bilen biri çağrışımı yakalamakta zorlanmaz. “Çağrışım kurgusu” tekniğinde doğrudan karşılıklılık izleyiciden çaba ister. İzleyici, perdede/ekranda gördüğü görüntünün hangi çağrışım ile nereye ulaşacağını yakalayabilmek için duygusal/düşünsel ön hazırlığa sahip olmalıdır. Attilâ İlhan’ın sinematografiye en yakın şiirlerinden olan “Sisler Bulvarı”na baktığımız zaman her iki kurgu tekniğinin yansımalarına rastlamak mümkündür: “ağacın biri bulvarda ölüyordu” dizesinin şiir öznesinin umutsuzluğunu, “dağlarda ateşler yanmıyordu” dizesinin yalnızlığı, “sokak lambaları öksürüyordu” dizesinin yaralı-hasta-yalnız olma durumunu, “bütün bir sonbahar ağlamıştı” dizesinin derin hüznü, “tren düdüklere iç içe giriyorlar” dizesinin gerilim duygusunu ortaya koyan “çarpıcı kurgu” dizeleri olduğu söylenebilir. Bu dizeler, şiirin diğer kısımlarıyla paralel bir işbirliği içinde düşünüldüğünde sinemadaki “çarpıcı kurgu” tekniğini akla getirir. Aynı dizelerde yaratılan imgeler de “çağrışım kurgusu” tekniğiyle yakından ilgilidir çünkü bu dizelerde doğrudan karşılıklılık ancak okuyucunun imge bilgi ve sezgisiyle yakalayabileceği şekilde uygulanmıştır. Dizelerdeki görsel imgeler şiir-öznesinin içinde bulunduğu hüznün, gerilim, yalnızlık gibi duygu ve/veya durumları okuyucuya çağrışımlar üzerinden hissettirmektedir. Attilâ İlhan, bu şiirdeki sinematografik özelliği şöyle açıklar: “Kırmızı Melek şarkısı merak edilmiştir, yeri gelmişken söyleyeyim: Porte d’Orlean’da bir öğle sonu sinemaya gittik, sıradan bir Fransız filmi oynuyordu, adı ‘l’ange rouge’ / Kırmızı Melek, film önemli ama aynı adı taşıyan şarkıyı unutmak ne mümkün!... Müzik dükkânlarına girer, elektrikli gramofonlardan aralıksız bu şarkıyı dinlerdim, ne kadar sevmişim ki işte böyle şiirin birinde kendine bir yer edinivermiş.”<sup>19</sup>

Attilâ İlhan’ın adıyla özdeşleşip şairini en iyi şekilde temsil eden “Üçüncü Şahsın Şiiri” kurgu bakımından sinematografiye çok yakın durur. Şiir, 1955’te yayımlanan ve dolayısıyla Paris deneyimlerinin ürünü olan *Yağmur Kaçağı* kitabında yer alır. Attilâ İlhan, bu şiirde kullandığı görsel imgelerle “çağrışım kurgusu”nun örneklerini verir:

<sup>18</sup> Asiltürk, *age*, s. 132.

<sup>19</sup> Attilâ İlhan, *Sisler Bulvarı*, “Meraklısı İçin Notlar” kısmı, Bilgi Yay., Ankara 1997 (ilk baskı 1954), s. 161.

### ÜÇÜNCÜ ŞAHSIN ŞİİRİ

gözlerin gözlerime değince  
felaketim olurdu, ağlardım  
beni sevmiyordun, bilirdim  
bir sevdiğin vardı, duyardım  
çöp gibi bir oğlan, ipince

...

ne vakit maçka'dan geçsem  
limanda hep gemiler olurdu  
ağaçlar kuş gibi gülerdi  
sessizce bir cigara yakardın  
parmaklarımın ucunu yakardın

...

akşamlar bir roman gibi biterdi  
jezabel kan içinde yatardı  
limandan bir gemi giderdi  
sen kalkıp ona giderdin  
benzin mum gibi giderdin  
sabaha kadar kalırdın  
hayırsızın biriydi fikrimce  
güldü mü cenazeye benzerdi  
hele seni kollarına aldı mı  
felâketim olurdu, ağlardım<sup>20</sup>

Şiirde “gözlerin gözlerime değince, çöp gibi bir oğlan, limanda hep gemiler olurdu, ağaçlar kuş gibi gülerdi, sessizce bir cigara yakardın/parmaklarımın ucunu yakardın, jezabel kan içinde yatardı/limandan bir gemi giderdi, güldü mü cenazeye benzerdi” gibi ifadeler yarattıkları çağrışımlarla karşılıksız aşkı, ayrılığı ve kıskançlığı görünür kılar. Karşılıksız aşkın ve kıskançlığın şiddetini verebilmek için yaratılan dekor şiirde de geçtiği üzere “bir roman gibi”dir ama aslında bu ifadeyi büyük bir rahatlıkla “bir film gibi” şeklinde de okuyabiliriz. Benzetmeli imgelerin çokluğu, imge kullanımındaki “karşılıklılık” tekniğini düşündürür. Bu noktada “çağrışım

<sup>20</sup> Attilâ İlhan, *Yağmur Kaçağı*, Bilgi Yay., Ankara 1983 (ilk baskı 1955), s. 25

kurgusu” ile “çarpıcı kurgu”nun kesişimine dikkat etmek gerekiyor: Attilâ İlhan, sinemadaki “çarpıcı kurgu”ya yakın duran ve görselliğe odaklandığı çağrışımlar üzerinden varlıklar arası geçişme ve örtüşme sağlar. Bu teknikte, okuyucu iki şey arasındaki bağlantıyı kurarken bir varlığın başka bir varlığa ait özellikleri üstlendiğini kavrar. Bu varlıklar arasında doğrudan ilgi yoktur. Sözgelimi “geminin gitmesi” son derecede sıradan bir olay iken şair bunu şiirdeki öteki durumlarla eşleştirerek “çarpıcı kurgu” çerçevesinde “ayrılığın” imgesine dönüştürür. Bir karşılıksız aşk durumu şiirin içinde sürüp giderken aniden aşk hikâyesini doğrudan ilgilendirmeyen böylesi görüntülere başvurulması sinematografiyi oluşturur. Şair bir duyguyu görünür kılmak için o duyguyu temsil eden durumu, yani kişideki jest ve mimikleri doğrudan göstermektense çeşitli varlıkları imgesel çağrışımlarıyla şiire dâhil eder. “Çöp, ağaç, liman, gemi, cigara, mum” vs. hep bu tekniğin ürünü olarak şiire girmiştir.

### 3. Gerilim Ögesi ve Anlatımcılık:

Attilâ İlhan, imge ağırlıklı şiirlerini genellikle bir roman veya senaryo kurgusuyla kaleme almıştır. Aynı zamanda romanlar ve senaryolar da yazdığı düşünüldüğünde onda kimi zaman türler arası sınırların ortadan kalktığı söylenebilir. İlk Paris deneyiminde Şiirsel Gerçekçilik akımını tanıyan şair, sonraki dönemlerde de (1950’lerin başlarında ve 60’larda) sık sık Paris’e gider ve sanat çevrelerine girmeyi sürdürüp sinemayı yakından izler. O yıllarda geleneksel olay akışı sineması ile Fransız Yeni Dalga Hareketi (Truffaut, Chabrol vd.) salonlarda iç içe devam etmektedir.<sup>21</sup> Sıkı bir film izleyicisi olan ve Paris’e son gidişlerinde sinema ve televizyon dünyasını yakından takip eden Attilâ İlhan, bu dönemde yazdığı şiirlerde de sinema kurgusundan etkin şekilde yararlanır. Geleneksel ve yeni Fransız sinemasında polisiye gerilim veya psikolojik gerilim kendine hep taraftar ve izleyici bulmuştur. Attilâ İlhan da bu hareketlilik içinde sinemanın kurguya yaslanan özelliğini şiire taşımıştır.

Attilâ İlhan’ın anlatımcı teknikle fakat imge ağırlığıyla kaleme aldığı şiirlerde olaylar zinciri her şeye hâkimdir, öykülemeci (narrative) teknik

<sup>21</sup> Bkz. 1. Battal Odabaş, “Fransız Sinemasında Yeni Dalga”, *Marmara İletişim Dergisi*, Sayı 8, 1994; 2. Aynı müellif, “Yeni Gerçekçi ve Yeni Dalga Sinemalarında Kentsel Tema”, *İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı 24, 2006.

onun şiirinde görsel imgelerle örülü kurguyu sağlayan temel özelliklerdendir. Bunu yaparken Fikret'te, Âkif'te, hececilerde örneklerini gördüğümüz “manzum hikâye” diline başvurmaz, Attilâ İlhan'ın şiir dili anlatımcı olsa da duygunun ortaya koyulmasında imgesellik önem taşır. Türk ve dünya edebiyatında öyküleme ile imgeselliği bu kadar başarılı birleştirebilen şair sayısı yok denecek kadar azdır. Çekimli fiillerin veya hareketlilik bildiren fiilimsilerin fazlalığı bu şiirleri birer “hikâye” yapmaz, duygu aktarımında görsel/imgesel dil belirgin olarak hissedilir. Kurgu ve görsellik, yaratılan manzara ve dekor, anlatılan hikâyeye ciddi oranda sinematografik özellik katar. Bu noktada T. S. Eliot'ın “nesnel bağlantı/bağlılaşım” kavramı da hatırlanabilir. Eliot'ın “nesnel bağlantı/bağlılaşım” kuramına göre temel duyguyu aktarmanın yolu sürekli olarak o duygudan söz etmek değildir, hatta duygudan doğrudan söz etmeden birtakım olaylar ve durumlar zinciri yaratarak temel duyguyu hissettirmek gerekir.<sup>22</sup> Attilâ İlhan'ın yaptığı da genelde budur. Hareketlilik baştan sona takip edildiğinde “aşk, yalnızlık, ayrılık, yitiriş, özlem, kaçış, hüznün” vs. bir duyguya veya duygular bütününe ulaşılır. Şair bu duygulardan herhangi birini şiirde isim olarak genellikle anmaz, yarattığı olaylar ve durumlar zinciri sonunda okuyucunun bu duyguya ulaşmasını sağlar. Bu ise aslında sinema filmi kurgusundan çok da farklı bir yapı değildir. “Emperyal Otel” Attilâ İlhan'ın bu teknikle kaleme aldığı şiirler arasında özel bir yere sahiptir:

#### EMPERYAL OTELİ

ben hiç böylesini görmemiştim  
vurdun kanıma girdin itirazım var  
sımsıcak bir merhaba diyecektim  
başımı usulca dizine koyacaktım  
dört gün dört gece susacaktım  
yağmur sönecekti yanacaktı  
sameland seferden dönecekti  
duvardaki saat duracaktı  
kalbim kendiliğinden duracaktı

<sup>22</sup> T. S. Eliot'ın “Hamlet and His Problems” başlıklı makalesinde kullandığı ve Shakespeare'in oyunlarına uyarladığı kavram hakkında geniş bilgi için bkz.: Şaban Çobanoğlu, “Şiirsel Bir Dekor Olarak ‘Nesnel Karşılık’ Kavramı ve Necip Fazıl Kısakürek'in ‘Bacalar’ Şiirinde Yansımaları”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S. 4, Temmuz-Aralık 2010

ben hiç böylesini görmemiştim  
vurdun kanıma girdin itirazım var

emperyal otelinde bu sonbahar  
bu camların nokta nokta hüznü  
bu bizim berhava olmuşluğumuz  
bir nokta bir hat kalmışlığımız  
bu rezil bu çarşamba günü  
intihtar etmiş kötümser yapraklar  
öksürüklü aksırıklı bu takvim  
ben hiç böylesini görmemiştim  
vurdun kanıma girdin itirazım var

...

...

emperyal otelinin resmini çektim  
akşam saçaklarından damlıyordu  
kapısında durmanı söylemiştim  
yüzün zambaklara benziyordu  
cumhuriyet bahçesinde insanlar geziyordu  
tepebaşı'ndaki küçük yahudiler  
asmalimescit'teki rum kemancı  
böyle rüzgârsız kalmışlığımız  
bu bizim çektiğimiz sancı  
el ele tutuşmuş geziyordu  
gazeteler cinayeti yazıyordu  
haliç'e bir avuç kan dökülmüştü

emperyal otelinde üç gece kaldık  
fazlasına paramız yetmiyordu  
gözlerin gözlerimden gitmiyordu  
dördüncü gece sokakta kaldık  
karanlık bir türlü bitmiyordu  
sirkeci garında sabahladık  
bilen bilmeyen bizi ayıpladı  
halbuki kimlere kimlere başvurmadık

hiçbiri yüzümüze bakmıyordu  
hiç kimse elimizden tutmuyordu  
ben hiç böylesini görmemiştim  
vurdun kanıma girdin kabulümsün<sup>23</sup>

Şiir, biyografik kurguya dayalı serüven duygusuyla yazılmıştır.<sup>24</sup> Attilâ İlhan'ın biyografisinden belirgin izler taşıyan bu şiirdeki mekân, şairin 1958'de sinema oyuncusu kız kardeşi Çolpan İlhan aracılığıyla sinema çevrelerine girmeye çalıştığı sırada kaldığı oteldir: "Askerdeyken, Çolpan'ın kariyeri devam etti. Onun da aracılığıyla bir şeyler olur diye düşünüyordum. İstanbul'da şansımı bir denesem dedim ve yanlış hatırlamıyorsam Bandırma üzerinden vapurla İstanbul'a geldim. Çolpan, Şişli'de bir pansiyonda kalıyordu. Ben de Meşrutiyet Caddesi'ndeki Emperyal Oteli'ne indim, orası İstanbul'da hep kaldığım mekândı zaten."<sup>25</sup> Şiirdeki gerilimli atmosfer bir yandan şairin hayatındaki karışıklıktan, karşılıksız aşktan, büyük kent hayatından, öte yandan da uzun Paris deneyimlerinden sonra Türkiye'de yeni yeni bulaşmaya başladığı sinemanın kendine özgü havasından gelir. Attilâ İlhan, bu şiirin yazılış hikâyesini, içerik katmanlarını ve sinemayla ilişkisini şöyle açıklar: "'Emperyal Oteli', işsiz ve yoksul iki gencin kısa aşk öyküsüdür, bu niyetle yazılmıştır, öyledir de neden o kadar çok yankı yapmıştır, açıklaması zor olan burası, sanıyorum, uzaktan iki savaş arası Fransız filmlerini hatırlatan atmosferi bunda etkili oldu. Bir de şehirli özellikleri, sinema için elverişli yanı, su götürmez. 55'te mi 56'da mı ne, Metin'le (Erksan) nasıl bir film yapılabileceğini söyleşirdik."<sup>26</sup>

"Emperyal Oteli" şiiri hem bir mekân şiiri olmakla hem de aşk ve ölüm izleklerini görünür kılmakla sinematografik havaya son derecede uygundur. Bütün bir sinema tarihinin vazgeçilmez iki konusu olan ve çoğu filmde birbirinden bağımsız düşünülemeyen aşk ve ölüm izlekleri bu şiirin iki

<sup>23</sup> Attilâ İlhan, *Sisler Bulvarı*, Bilgi Yay., Ankara 1997 (ilk baskı 1954), s. 56.

<sup>24</sup> Bu şiirin kapsamlı çözümlemesi için bkz.: Yakup Çelik, "Büyük Şehir ve İmkânsız Aşk: Emperyal Oteli", *Yalnız Şövalye Attilâ İlhan*, (haz.: Zeynep Ankara) Bilgi Yay., Ankara 1996, s. 287-294.

<sup>25</sup> *Nâm-ı Diğer Kaptan: Attilâ İlhan'ı Dinledim*, s. 186.

<sup>26</sup> Attilâ İlhan, *Sisler Bulvarı*, "Meraklısı İçin Notlar" kısmı, Bilgi Yay., Ankara 1997 (ilk baskı 1954), s. 153.

kanadını birleştirme özelliğine sahiptir. Birinci tekil kişi söyleyişle kurulan şiir dilindeki konuşma biçemi, sinema perdesinde kameraya/izleyiciye bakarak söz söyleyen bir oyuncuyu akla getirir. Oyuncu ile izleyici, yönetmen ile izleyici arasındaki mesafe epeyce daralmış, iki taraf göz göze gelmiş ve hem “çarpıcı kurgu” hem de gerilimi sağlayan anlatımcı teknik yoluyla şiire bir film havası hakim olmuştur. Özellikle şu dizelerde bunu açıkça görmek mümkündür: “başımı usulca dizine koyacaktım / 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”. Ayrıca, şiirin en çarpıcı kısımlarından olan, “intihar etmiş kötümser yapraklar / öksürüklü aksırıklı bu takvim / ben hiç böylesini görmemiştim / vurdun kanıma girdin itirazım var” dizelerindeki Şiirsel Sinema havasına da dikkat çekmek yerinde olacaktır. Karşısındakiyle konuşur gibi bir içtenlik taşıyan dizeler anlatımcı biçemle kurulmaları itibariyle öyküsellği içlerinde taşırlar. İmgelerin görselliği ve varlıkların kişileştirilmesi, bir sinema izleyicisinin kendisini filmdeki oyuncularla özdeşleştirmesini düşündürür. Bu dizelerde ve daha başkalarında yoğun aşk duygusuyla ölüm arasında şiddetli bir bağ kurulur, bu kadar yoğun yaşanan duygunun sonuçta ölüme yol alacağı sezdirilir: “(Bu şiirde) Zamanın, doğada ölüm mevsimi diyebileceğimiz sonbahar olarak seçilmesi de ölüm duygusunu belirginleştirir, hatta romantikleştirir. Yukarıda gemiyi kişileştirerek cinayete kurban giden biri gibi gösteren şairin burada sonbahar yapraklarını ve takvimi ölüme yakın kişiler gibi göstermesi de şairdeki imgelemin bütünlüğünü gösterme konusunda ciddi ipuçlarıdır. İnsanların genel duygusunda doğadaki ölüme bir hazırlık gibi görülen sonbahar Attilâ İlhan’ın pek çok şiirinde insanın ölümüyle bir aradadır.”<sup>27</sup>

Daha önceki kısımda üzerinde durduğumuz “Sisler Bulvarı”nda da gerilim duygusu sinema perdesinde saniyede 24 kare akıp giden bir film hareketliliği ile sağlanmıştır. Özellikle “sisler bulvarı'nda öleceğim / sol kasığımdan vuracaklar / bulvar durağında düşeceğim / gözlüklerim kırılacaklar / sen rüyasını göreceksin / çığlık çığlığa uyanacaksın” dizelerinde silahlı saldırıya uğrama olayıyla görselleşen gerilim duygusu kendisini

<sup>27</sup> Bâki Asiltürk, “Attilâ İlhan Şiirinde Serüvenin Sonu Ölüm”, *Hilesiz Terazî: Şiir Yazıları*, YKY, İstanbul 2014 (3. baskı), s. 251.

iyiden iyiye hissettirir. Şiir, filmlerdeki kurgu tekniğini aratmayacak bir akışla devam eder ve biraz daha ileride serüven yeni bir aşamaya geçer: “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 / dördüncü yılında kaçardım / belki kaçarken vururlardı”. Bu gerilim ögesi sadece şiire hareketlilik kazandırmakla kalmaz aynı zamanda şiir-öznesinin yaşantılarıyla şairin yaşamı arasındaki paralellik üzerinden biyografik okumaya imkân sağlar. Şairin Paris deneyimleri bu şiirde görselliği ve hareketliliği ağır basan imgelerle aktarılır. Gerilimin sağlanmasında biyografiye paralel şekilde sağlanan akış, şiir kişisi ile şair arasındaki mesafeyi daraltır: “Sisler Bulvarı’nda gerilim, yaşanan hızlı hayatın getirdiği ölüm korkusundan ve serüven tutkusundan kaynaklanmaktadır. Kaçış teminin de hazırlayıcılarından olan gerilim, zaman kavramından ayrı düşünülemez. Çünkü zamanın korkuyla birleşimi gerilimi hazırlar.”<sup>28</sup>

4. *Fotoğraflama tekniği*: Modern sinema dilinde hareketlilik ögesi kadar fotoğraflama tekniği de önemli bir kurgu ögesidir. Bazı sinemacılar filmde olay akışına ve hareketliliğe önem verirken bazıları durgunluğu ve fotoğraflama tekniğini benimser, bazıları da bu iki tekniği birlikte kullanır. Fotoğraflama tekniğinde görüntünün durgun şekline odaklanma, perdede alışılmıştan daha uzun süre kalan görüntüde derinliği yakalama, anlamın hareketliliğe yenik düşerek dağılmasını önleme amacı vardır.

Attilâ İlhan’ın şiirlerinde belirgin oranda hareketlilik görülürse de fotoğraflama tekniğinin ihmal edildiği söylenemez. Mekân, çevre veya kişi anlatımlarında tasvirici (betimlemeci, *descriptive*) teknik yardımıyla fotoğraflamayı uygulayan şair, hareketliliğin yanı sıra donukluğa da önem verdiğini gösterir. Ağırlıklı olarak hareketli anlatıma başvuran şairin fotoğraflama tekniğini kullandığı yerlerde Şiirsel Sinema akımındaki sisli, romantik, ıslak ve ışıklı manzaraları canlandırmaya çaba gösterdiği düşünülebilir. Şair, sinematografik havayla kaleme aldığı şiirlerde çağrışımın yanı sıra fotoğraflama tekniğini uygulayarak görüntüyü ısrarla göz önünde tutar. Buradaki

<sup>28</sup> Prof. Dr. Yakup Çelik, *Şubat Yolcusu: Attilâ İlhan’ın Şiiri*, Akçağ Yay., İstanbul 1998, s. 81.

fotoğraflama “ân’ın” nesnel şekilde yakalanması olmayıp çağrışım ögesinin görüntü üzerinden sağlanmasına yöneliktir. Bu yöntem, okuyucuyu tıpkı bir film izleyicisi gibi kare kare akıp giden fotoğraflar aracılığıyla manzaranın içine taşır ve kişiyi manzarayla bütünleştirir. Fotoğraflama tekniği şairin “Emirgân’da Çay Saati” şiirinde belirgindir:

### EMİRGÂNDA ÇAY SAATİ

çerağân sarayı'ndan büyükdere'ye  
 üşümek sonbaharında eski çınarların  
     uzadığı yerde gizlice akşamların  
     başlayıp adetâ kendini dinlemeye  
 kafeslerin ardında bol gözlü bir kadın  
 ansızın giydirilmiş ipek feraceye  
     bir çay yalnızlığı emirgân'dan öteye  
     değdikçe ısındığı yaldızlı bardağın  
 nedîm'den yansıması tatyos efendî'ye  
 tenhâ bir genç kız sesiyle hicazkâr'ın  
     kuytularda çürüdüğü bağdadî yalılarının  
     yorgun sarmaşıklarıyla sarkmış bahçeye

soğuk kuşlar gibi dağılır boğazda  
 rüzgârın getirdiği donuk bir yağmur pusu  
     istinye'de gemilerin karanlık uykusu  
     kırık direkleriyle dalgın ve hasta  
 birden içimi kaplayan ölüm korkusu  
 selâm verilince meçhul bir namazda  
     gâzâli'yse biraz mevlânâ biraz da  
     kubbenin altındaki divan uğultusu  
 'şeref' vapurundan en kirli beyazda  
 yüzlerce harbiyeli sürgün yolcusu  
     havada bir asılmış adam kokusu  
     istanbul jöntürkleri hüzzâm bir yasta<sup>29</sup>

...

<sup>29</sup> Attilâ İlhan, *Belâ Çiçeği*, Bilgi Yay., Ankara 1983 (ilk baskı 1961), s. 79.

Attilâ İlhan'ın bu şiirde hareketli kurgu yerine durağan kurguyu, fotoğrafı tekniğini uygulamış olmasının nedeni şiirin içeriğinden gelir. Bir başka ifadeyle içerik biçimi belirlemiş, geçmişin derinliğinde kalan yaşantıları hatırlayan şiir-öznesi adeta fotoğraflara bakar gibi konuşmuştur. Her ne kadar şiirin son bendinde hareketliliğe dayalı bir konuşma havasına yaklaşıyorsa da metnin geneline hakim olan anlatım, görüntüyü dondurarak yansıtma tekniğidir. “kafeslerin ardında bol gözlü bir kadın”, “kuytularda çürüdüğü bağdadî yalılarını/ yorgun sarmaşıklarıyla sarkmış bahçeye”, gibi dizelerde görülen bu teknik, şiirin ikinci bendinde belirginleşir: “soğuk kuşlar gibi dağılır boğazda / rüzgârın getirdiği donuk bir yağmur pusu / istinye'de gemilerin karanlık uykusu / kırık direkleriyle dalgın ve hasta”. Şair, okuyucunun gözü önünde adeta bir albümün sayfalarını çevirmekte ve tek tek fotoğraflar, bütüne giderek anlamı tamamlamaktadır. Siyasal-tarihsel içerikli şiirde bile duygu tonunu ihmal etmeyen şairin bu yaklaşımında tarihte yaşananlara kendi hatıralarını da katması etkilidir denebilir. Tarihsel perspektif açısından şiirdeki “ben”in Attilâ İlhan olduğunu iddia edemesek bile şairin kendi İstanbul yaşantıları ve bu yaşantıların yarattığı nostalji, şiire sızmıştır. Fotoğrafı tekniği, bu nostaljiyi görünür kılma ve onun üzerinden hızla geçmeyip bir müddet duraklama duygusunu kabartmaktadır.

## S o n u ç

20. yüzyılda büyük gelişme gösterip öteki sanatları da etkileme gücüne erişen sinema dili modern Türk şiirinin kendine özgü şairlerinden olan Attilâ İlhan'ın şiirlerinde belirgin olarak karşımıza çıkar. Attilâ İlhan, görüntü aracılığıyla yeni anlamlar yaratan sinema tekniğinden yararlanırken son derecede bilinçli bir çalışma yöntemiyle hareket eder. Gerek Paris yıllarındaki deneyimleri gerekse Türkiye'de sinema çevrelerine girdikten sonraki çalışmaları onun şairliği üzerinde küçümsenmeyecek etkiye sahiptir. Attilâ İlhan'ın şiirleri taşıdıkları görsel zenginlikle adeta ekrana veya beyazperdeye değil de sayfaya yansıtılmış birer kısa film veya filmlerden birer epizot gibidir. Görüntünün sesle eş zamanlı olarak birleşmesi ve bu yolla yeni anlamlar yaratılması Attilâ İlhan şiirinin temel özelliklerindedir. Sinematografik yapıyı şiire taşıırken özellikle Şiirsel Gerçekçi Fransız sinemasından esinlenen şair, akımın önemli filmlerini küçük yaştan itibaren

izlemiş ve yetişkinlik yıllarında kişisel deneyimleriyle filmlerdeki atmosferi birleştirmeye çaba harcamıştır. Şiirlerinde sunduğu dekorla adeta bir sinema havası yaratmış, gerek olay akışında gerekse temel duygunun aktarılışında sinema diline yakın ve yatkın bir dil kullanmıştır. Bu yolla kendisine Türk şiiri tarihinde özgün bir yer edinen Attilâ İlhan'ın söz konusu şiirlerinde benzersiz imgeler, hiç gevşemeyen gerilim duygusu, renk tonlarıyla çeşitlilik kazanan görsellik, mecazlı dil dikkat çeker. Sinematografi ve görselliğin temel argümanlar sayılabileceği şiirleriyle modern şiire yeni yollar açmış, görsellik çağında yaşamasının kazanımlarını şiirin ruhunu zedelemeyen kullanmayı başarmıştır.

## KAYNAKÇA

- GÖGERCİN, Ahmet, *Kısa Kısa Sinema Yazıları*, Çizgi Kitabevi, Konya 2012.
- İLHAN, Attilâ, *Abbas Yolcu*, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 2004.
- , *Sisler Bulvarı*, Bilgi Yay., Ankara 1997 (ilk baskı 1954).
- , *Yağmur Kaçağı*, Bilgi Yay., Ankara 1983 (ilk baskı 1955).
- , *Belâ Çiçeği*, Bilgi Yay., Ankara 1983 (ilk baskı 1961).
- Attilâ İlhan Armağanı: Kaptan'a Saygı İle...*, TC KTB Yay., Ankara 2014 (ed. Yakup Çelik).
- ASİLTÜRK, Bâki, *Hilesiz Terazî: Şiir Yazıları*, YKY, İstanbul 2014 (3. baskı).
- ODABAŞ, Battal, "Fransız Sinemasında Yeni Dalga", *Marmara İletişim Dergisi*, Sayı 8, 1994.
- ODABAŞ, Battal, "Yeni Gerçekçi ve Yeni Dalga Sinemalarında Kentsel Tema", *İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı 24, 2006.
- blog.kavrakoglu.com/fransiz-sinemasinda-siirsel-gercekcilik (4 Kasım 2014)
- ASİLTÜRK, Cengiz T., *Sinemada Diyalektik Kurgu: Filmin Dili*, Kalkedon Yay., İstanbul 2014.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, *Türk Şiiri Modernizm Şiir*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2004.
- Nâm-ı Diğer Kaptan: Attilâ İlhan'ı Dinledim*, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 2002, Söyleşi: Selim İleri).
- ÇELİK, Yakup, *Şubat Yolcusu: Attilâ İlhan'ın Şiiri*, Akçağ Yay., İstanbul 1998.
- Sinematografinin Temel Öğeleri* (e-kitap), www.medyaakademisi.com (10 Mayıs 2015).

ÇOBANOĞLU, Şaban, “Şiirsel Bir Dekor Olarak ‘Nesnel Karşılık’ Kavramı ve Necip Fazıl Kısakürek’in ‘Bacalar’ Şiirinde Yansımaları”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S. 4, Temmuz-Aralık 2010.

ÇELİK, Yakup, “Büyük Şehir ve İmkânsız Aşk: Emperyal Oteli”, *Yalnız Şövalye Attilâ İlhan*, (Haz.: Zeynep Ankara) Bilgi Yay., Ankara 1996.

*Yalnız Şövalye Attilâ İlhan*, Bilgi Yay., Ankara 1996, s. 21 (Haz.: Zeynep Ankara).

“VISUALITY AND CINEMATOGRAPHY IN ATTILA ILHAN POETRY”

*Abstract*

*Attilâ İlhan is a poet who has a unique place in the 1940s generation. Attila İlhan's poetry, who loves cinema from its young age, is based on cinema structure to a great extent. At a young age he was constantly in cinema halls in Paris and Istanbul and he wrote film critiques. When writing poetry, he often chose his images usually from cinematographic associations. In cinematography, visual, motion, audio-visual synchronicity is important in general, and Attila İlhan's understanding of poetry is largely based on cinematography and visual imagery. The images of poetry are like the images reflected in the cinema scene. He benefited from the Poetic Realist French Cinema and structured his poetry with this understanding. When Attilâ İlhan creates the image, narrator and / or descriptor uses techniques such as technique, photography technique, associative editing, striking editing. He creates a cinema decor in his poems and reaches a unique poetic with his technique that is close to the language of cinema.*

*Keywords*

*Attila İlhan, poetry, cinema, images, visuality.*

## TÜRK KÜLTÜRÜ İNCELEMELERİ DERGİSİ'NİN YAYIN İLKELERİ

1. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi* tarih ve edebiyat alanında yapılan akademik çalışmaların yayımlandığı ULAKBİM Sosyal Bilimler Veritabanı, Modern Language Association (MLA), Academic Resource Index indeksleri tarafından taranan, Academic Keys veri tabanları tarafından takip edilen Uluslar arası hakemli, Türkiye'nin ilk sosyal ve beşerî bilimler dergisidir.

2. Makaleler daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış, akademik standartlara uygun ve orijinal olmalıdır. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş olan bildiri, başka bir yerde yayımlanmamışsa makale formuna konularak ve bu durum belirtilmek şartıyla kabul edilir.

3. Derginin dili Türkçe'dir. Ancak ana dili Türkçe olmayan araştırmacıların yaygın doğu ve batı dillerinden biriyle hazırladıkları yazılar ve Türk lehçelerinde yazılmış yazılar da yayımlanabilir. Yayımlanacak her yazının başında Türkçe ve İngilizce özet ve bunların yanı sıra Türkçe ve İngilizce anahtar kelimeler verilir. İngilizce özetin başına İngilizce başlık da konmalıdır. Diğer dillerde yayımlanacak makaleler için o dillerde özet ve anahtar kelime eklenebilir. Özetler 150 ile 200'er kelime arasında, anahtar kelimeler ise en fazla 10 kelime olmalıdır.

4. Dergi, Bahar ve Güz döneminde olmak üzere yılda iki kez yayımlanır. Gerekli hallerde Yayın Kurulunun kararıyla Özel Sayı olarak da yayımlanabilir. Bir yazarın bir sayıda birden fazla yazısı yayımlanamaz.

5. Dergi, hakemli bir yayındır. Gönderilen yazılar önce konu, sunuş tarzı ve teknik bakımdan Yayın Kurulunca incelenir. Yayımlanmaya uygun bulunanlar konunun uzmanı iki hakeme gönderilir. Hakem raporlarının olumlu olması hâlinde yayımlanır. Raporlardan birinin olumlu diğerinin olumsuz olması hâlinde ise makale üçüncü bir hakeme gönderilir ve onun kararına göre hareket edilir. Hakemler raporlarında bazı hususların düzeltilmesini istemişlerse düzeltmelerin yapılması için makaleler yazara geri gönderilir. Yazar, hakem kararlarına katılmıyor ise sebebini yazılı olarak açıklamalıdır. Yazıların değerlendirilmesi esnasında gizlilik esastır. Hakemlere yazar adı gönderilmez, yazarlara da hakem adı bildirilmez. Raporlar beş yıl süreyle saklı tutulur.

6. Yazılarda Türk Dil Kurumunun imlâ kılavuzuna uyulması tavsiye edilir. Ancak, netice olarak yazılardaki imlâdan yazarlar sorumludur.

7. Yazılar, dergimize [www.tkidergisi.com](http://www.tkidergisi.com) adresinden gönderilmelidir. Yazıda metin okuma varsa, metnin orijinalinin fotokopisi de incelemenin sağlıklı olabilmesi için dosyaya konmalıdır. Aynı durum tercüme için de geçerli olup tercüme metnin orijinali de gönderilmelidir. Zira, tercüme çalışmaları da telif çalışmaları gibi hakem onayına gönderilir.

8. Makalelerin bütününde, (transkripsiyonlu metnin yer aldığı bölümlerin dışında da) -dipnotlar dahil- “DEV-RA” fontu kullanılmalıdır. DEV-RA fontu Yazım ve Yayın İlkeleri bölümünden indirilebilir. Normal metinde 12, dipnotta 9 punto ölçüsü kullanılmalıdır.

9. Yazar adı, başlığın altına yazılmalı; unvanı, görev yeri ve elektronik posta adresi dipnotta (\*) işareti ile yazılarak belirtilmelidir. Başlığa konacak dipnotu da (\*) işareti ile gösterilmelidir.

10. Kaynak göstermede takip edilecek usuller:

Dergide, klasik dipnot sistemi uygulanmaktadır. Dipnotlar, ilgili kelime veya cümlelerin sonuna rakam konarak sayfa altında verilmektedir.

Kitaplarda: Yazar Adı Soyadı, *Kitap Adı*, Basıldığı yer yıl, sayfa.

Örnek: Amil Çelebioğlu, *Ali Nihad Tarlan*, Ankara 1989, 25.

Birden çok cildi olan eserlerde: Yazar Adı Soyadı, *Kitap Adı*, Basıldığı yer yıl, cilt, sayfa.

Örnek: İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti Teşlikatından Kapıkulu Ocakları*, Ankara 1984, II, 154.

Makalelerde: Yazar Adı Soyadı, “Makale Adı”, *Dergi Adı (veya kısaltması)*, cildi / sayısı, Baskı yeri ve yılı, sayfası.

Örnek: M.Orhan Okay, “Duanın Şiiri”, *Türk Dili*, LI/420, Ankara 1986, 504-511.

Yazarsız çalışmalar başlıklarıyla kaynak gösterilirler. Bunun için başlıkta anlamlı kısaltmalar yapılabilir.

Dipnotlarda atıf yapılan eserin ilk geçtiği yerde tam künyesi verilmeli, daha sonraki yerlerde “a.g.e.,” şeklinde; eğer atıf yapılan makale ise “a.g.m.,” olarak kısaltılmalıdır. Yazar adı ve soyadı iptal edilmemelidir.

11. Makale içinde gösterilen başvuru kaynaklarının tümü makalenin sonunda bibliyografya/kaynakçada ilk yazarın soyadına göre alfabetik verilmelidir. Yararlanıldığı halde metinde yer verilmeyen kaynaklar bibliyografyada gösterilmez.

Kaynakçada dipnottan farklı olarak ilk yazarın soyadı başa alınır, yayınevi gösterilmemişse baskı yerinden önce yayınevi gösterilerek yukarıdaki sistem uygulanır.

Çift veya daha çok yazarlı eserlerde ilk yazarın soyadı başa alınarak soyadı, adı yazılır, diğer yazarlarınki adı soyadı sıralamasıyla yazılır.

Herhangi bir internet adresine yapılan göndermelerde bu adresler kaynaklar arasında verilmeli ve mutlaka indirme tarihi belirtilmelidir:

[http://www.turkiyat.gazi.edu.tr/turkiyat\(14.10.2006\)](http://www.turkiyat.gazi.edu.tr/turkiyat(14.10.2006))

12. Yazıların her türlü sorumluluğu yazarlarına aittir.

13. Yazar, ad ve soyadı ile birlikte akademik unvanını ve görev yaptığı kurum adını tam olarak belirtmelidir. Ayrıca, kendisiyle irtibat kurulabilmesi için sitemize üye olmalıdır.

14. Yayımlanacak makalelerde esasa ilişkin olmayan redaksiyon değişiklikleri ve tashihler, dergi Yayın Kurulu ve Anadili Sorumluları tarafından yapılır.
15. Makale, tercüme veya eleştirisi yayımlananlara 1 adet basılı dergi verilir.
16. Gönderilen makalelerin işlemleri [www.tkidergisi.com](http://www.tkidergisi.com) adresinden takip edilebilir.
17. Basılmayan yazılar iade edilmez.

## AUTHOR' S GUIDE

1. *The Journal of Turkish Cultural Studies* is the first international social and humanities journal that publishes academic works in the field of history and literature and is scanned by ULAKBIM Database of Social Sciences, Modern Language Association (MLA), Academic Resource Index and followed by Academic Keys database.

2. Submission of an article is taken to imply that it has not been previously published, they should be appropriate to the academic standards and should be original. Parts of an M.A. or a Ph. D. thesis or their abstracts are not published. A paper presented at a scientific meeting can be published in the form of an article if it is not published anywhere else.

3. The language of the Journal is Turkish. However, the articles written in other widespread languages or in one of the Turkish dialects are also welcomed. All contributions should include an abstract in both Turkish and English, and the keywords both in Turkish and English are also required. The English abstract should have an English title, too. For the articles written in other languages, an abstract and keywords in that language should be added. The abstracts should be in 150 - 200 words, and the keywords should not exceed 10.

4. The Journal is published semiannually in autumn and spring. If required, upon the decision of the Editorial Board, a Special Issue can be published additionally. In every issue only one article of the same author can be published.

5. The Journal is a refereed journal. The articles submitted for publication are firstly evaluated by the Editorial Board in terms of their content, style and methodology. The ones which are chosen to be published are sent to two specialists of the subject for refereeing. If both of the reports of the referees are positive, they are published. If one of the reports is positive and the other one negative, the article is passed to an external referee and according to the decision of this referee the final decision is given. If the referees ask for some changes in their reports, the article is sent back to author for the changes. If the author does not agree with the conditions of the referees, s/he should explain her/his reasons in a written form. Confidentiality is the main point in the evaluation of the articles. For the purposes of blind refereeing, the names of the authors are not sent to the referees, and the authors are not informed with the names of the referees. The reports are kept for five years as confidential. A letter is sent to the referees of the published issue about their refereeing of the relevant issue.

6. The spelling rules in the Spelling Guide of the Turkish Language Association are advised to be followed. However, the writers are responsible for the spelling in their articles.

7. Articles must be sent to our journal at [www.tkidergisi.com](http://www.tkidergisi.com). If there are transliterations in the articles, the photocopies of the original texts should be enclosed to the file sent so as to provide a reliable evaluation. The same condition is also valid for the

translations, therefore the source texts of the translations should also be submitted since the translations are also evaluated by the referees.

8. In all articles the "DEV-RA" font (including the notes) should be used (except for the sections where the transcriptional text is included). The DEV-RA font can be downloaded from the Writing and Publishing Policies section. In the normal text, 12 point, in the footnote 9 point should be used.

9. The name of the writer should be written under the title of the article; the academic title, the institution and the e-mail address of the writer should be given as a footnote with an asteriks (\*). The footnote(s) related to the title of the article should also be given with the asteriks.

10. The guidelines for references:

In the journal, classical footnote system is used. Footnotes must be given under the page by putting a number at the end of the relevant word or sentence.

For the books: Name and surname of the author, *Name of the Book*, publication place and year, page.

Example: Örnek: Amil Çelebioğlu, *Ali Nihad Tarlan*, Ankara 1989, 25.

For the works of multi-volumes: Name and surname of the author, *Name of the Book*, publication place and year, volume, page.

Example: İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti Teşlikatından Kapıkulu Ocakları*, Ankara 1984, II, 154.

For articles: Name and surname of the author, "Title of the Article", *Name of the Journal*, volume and issue of the journal, publication place and year, page number(s).

Example: Örnek: M.Orhan Okay, "Duanın Şiiri", *Türk Dili*, LI/420, Ankara 1986, 504-511.

Works without authors are cited by their titles. For this, there can be meaningful abbreviations in the title.

11. All referenced works must be given in the bibliography at the end of the article. The works that are not used in the article even though they are being made use of are not shown in the bibliography.

The referenced works must be listed in the same system as in the article. In the case of diversity of resources, encyclopedias, biography sources, articles, archive documents etc. can be classified within itself. For the use of materials from the archives, the names of the registers should be written in *italics* and the classifications of the documents in standard fonts.

References to two-author works, the name and the surname of the first author and the name and the surname of the second author should be written. There should be an "-" between the names of the two authors.

Example: Mehmet Çavuşođlu - M. Ali Tanyeri, ...

References to multi-author works, after the name and the surname of the first author is given, the names of all the authors should be given in the same order.

For the references to the web addresses, these addresses should be given in the bibliography and the date of the last visit to these addresses should be mentioned. <<http://www.turkiyat.gazi.edu.tr/turkiyat>> (14.10.2006)

12. 11. The authors of the articles are responsible for their works.

13. The writers should mention their academic titles and their institutions exactly, besides their surnames and names. Moreover, they should be a member of the site to contact with them.

14. For the articles to be published, the changes in editing and proofreading which are not related to the content are done by the Editorial Board and editors of the native language.

15. To the writers whose articles, translations or critical reviews are published, 1 published journal is given.

16. The process of the submitted articles can be followed at [www.tkidergisi.com](http://www.tkidergisi.com)

17. The Works which are not published are not returned.