

Attila İlhan Şiirinde Klasik Türk Musikisi Makamları

Classical Turkish Music Tunes in Attila İlhan's Poetry

Soner AKPINAR*

Öz: Sanat var olduğundan bu yana şiir ve müzik gerek tematik gerek biçimsel olarak birbirlerinin tamamlayıcısı olmuştur. Şiir, müzikten ritmi alarak ahenkli söyleyişi; müzikse şiirden sözleri alarak şarkı, türkü vb. formları oluşturmuştur. Osmanlı sanat zevkini ortaya koyan bir duyuş ve düşünüş tarzının ifadesi olarak Klasik Türk Musikisi ile Divan şiiri birlikteliği ise, bu çerçevede verilebilecek en önemli örneklerdendir. Türk musiki tarihine bakıldığında hafızalara yer etmiş çoğu şarkının sözlerinin bir Divan şairi tarafından kaleme alındığı, bazı bestekârların aynı zamanda şair oldukları görülür. İki ayrı tür olmasına rağmen Osmanlı sanatı içinde birbirinden ayrılmaz bir bütünlüğü oluşturan bu iki değer, geleneğin parçalanmaz bir süreç olduğuna inanıp korunması gerektiğini dile getiren başta Yahya Kemal olmak üzere kimi sanatçılar tarafından metaforik olarak kullanılmıştır. Yahya Kemal'in çeşitli şiirlerinde İtri, Dede Efendi, Hafız Post gibi Türk musikisinin yapı taşlarını hatırlatması bu yüzdendir. Geleneğin korunması konusunda Yahya Kemal'le aynı motivasyona sahip olan Attila İlhan'ın şiirlerinde ise yoğun bir biçimde Klasik Türk Musikisi makamlarının adlarına rastlanır. Nihavent, mahur vb. makamlar öncelikle, çeşitli duyguları temsil etmek için kullanılmıştır. Bunun yanında makamların form özelliklerinin zaman zaman şiirle yapısal bir benzerlik oluşturduğu da görülür. Bu çalışmada Attila İlhan şiirlerinde geçen makamların form ve duygu değerleri hakkında bilgiler verilerek işlevsel özellikleri değerlendirilecektir.

Anahtar sözcükler: Attila İlhan, Şiir, Musiki, Makam, Gelenek

Abstract: Poetry and music have been complementary both thematically and formally since these arts existed; poetry has formed a harmonious discourse, taking the rhythm from music, as music has formed a song, folk song and so on from taking lyrics from poems. The association of Classical Turkish Music and Divan poetry as means of expression describe a way of impression and thinking that reveals Ottoman artistry, that can be given is one of the most important example in this context. Although there are two different genres, these two values, which constitute an inseparable unity in Ottoman art, have been used metaphorically by some artists, especially Yahya Kemal, who believed that tradition should be protected to form an unbreakable process. This is why Yahya Kemal reminded of the fundamentals of Turkish music, such as the works of İtri, Dede Efendi and Hafız Post in various poems. The intensity of names of Classical Turkish Music tunes in Attila İlhan's poems has the same intention as Yahya Kemal, one of maintaining tradition. Nihavent, mahur and so on were primarily employed to represent various emotions. In addition, occasionally it is seen that the form features employed by the author possess a structural similarity with poetry. In this study, the functional features of form and the emotion values of the tunes are evaluated through the information contained in Attila İlhan poems.

Keywords: Attila İlhan, Poetry, Music, Tune, Tradition

* Doç. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eskişehir. sonerakpinar06@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-5574-1805>

Giriş

1940 kuşağı toplumcu gerçekçi Türk edebiyatının öncü isimlerinden biri olan Attila İlhan, dönemin çeşitli dergilerinde yayımlanan yazılarıyla toplumcu gerçekçi edebiyat kuramının sınırlarının çizilmesinde en etkili isim olmuştur. Daha sonra *II. Yeni Savaşı* (1983) adıyla bir kitapta toplanacak bu yazılarda hâkim olan düşünce, Türk sanatının ve şiirinin köklü bir geçmişe sahip olmasına rağmen -son dönemlerde özellikle Garip ve II. Yeni şiir akımlarıyla- ivmelenen bir biçimde gelenekten kopuş sürecine girdiğidir. Henüz 1956 senesinde *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*'nin 53. sayısında toplumcu sanatın amaçlarını belirtirken milli gerçekleri ve hâl şekillerini tanımayı öncelikli ilke olarak sabitleyen İlhan, ardından toplumcu yeni kalemlerin Doğu, İslam ve Batı-Latin kültürlerini mutlak surette bilmesi gerektiğini, ancak bu yöntemle milli bir senteze ulaşabileceğimizi dile getirir.

Attila İlhan'ın genç toplumlulara verdiği öğütler, aynı zamanda kendi sanat anlayışının da ipuçlarıdır. II. Yeni şiirini köksüz ve Batı taklidi bir şiir olmakla ağır şekilde eleştirdiğini bildiğimiz İlhan'ın 1967'de kaleme aldığı "Yine O Sorun" başlıklı yazısı, geleneği doğru bir şekilde devam ettirmenin yöntemlerine ve şahsiyet sahibi bir sanat inşa etmek için nasıl bir yol izlememiz gerektiğine yoğunlaşır. Yazısında Halk edebiyatından Zihni, Divan edebiyatından Nailî-i Kadim ve yakın dönemden Nazım Hikmet ve Edip Cansever'den birer şiir örneği seçer. Bunlardan ilk üçünün duyuş, düşünüş, zihniyet ve kültürel temeller bakımından ortak bir damardan ilerlediğini, ancak sonuncusunun, yani Edip Cansever'in şiirinin başka bir kültürün ürünüymiş gibi durduğunu iddia eder. Sanatta gericiliğin günümüzde hâlâ Fuzuli ya da Şeyh Galip gibi yazmak, o çağın içeriğini yine o çağın biçimiyle tekrar etmek olduğunu belirtir. Ne var ki ona göre Fransız biçimiyle Türkçe söylemek de bir o kadar gericiliktir (İlhan 2004, 245-248). Netice itibarıyla onun milli ve özgün bir sanattan yana olduğunu görürüz

Yukarıdaki anlayış çerçevesinde İlhan'ın geleneğe dair "Türk sanat geleneğini iyice sindirmek, günümüz koşullarının Türk içlemine, çağdaş estetik yöntemleri kullanarak, o içleme en uygun gelen biçimde yoğurup geleneksel gelişme zincirine yeni bir halka diye eklemektir" (İlhan 2004, 247) anlayışı, konumuz olan "makamlar"ı neden bu denli şiirlerinde sıklıkla kullandığının da cevabıdır. O her şeyden önce kültürünü parçalanmaz bir gelenek sürecinin bakiyesi olarak değerlendirir ve onu diğer kültürlerden ayıran özgün değerlerin başında da Klasik Türk Musikisini görür. Klasik Türk Musikisini diğer müzik türlerinden ayıran başlıca unsur ise Türk kültürüne has bir şekilde birer form olarak "makam" tahdidinde icra ediliyor olmasıdır. Dolayısıyla makam adeta musikinin ve meselenin özüdür.

Klasik Türk Musikisi ve Makamlar

Klasik Türk Musikisi 600 seneye yaklaşan ömrüyle Dünyanın en uzun sanat geleneklerinden biridir. Zihniyeti, düşünce yapısı ve estetik seviyesi ile Osmanlı sanat zevkinin doruk noktasıdır:

*Osmanlı mûsikîsi, tezhibi, nakşî, halısı, hattı ve ebrûsuyla, Batılıların sublime art dedikleri 'ulvi' bir güzellik olan Osmanlı sanatının – mimarideki taş yerine- ses'te billurlaşmış şeklidir... Bu musikinin karakteri kaynağı olan Türk musikîsinin genel karakteri içinde mütalaa edilir. Yani: Kuzey ve Doğu Asya'da 5 (pentatonik), Güney ve Batı Asya'da 7 (heptatonik) aralık üzerine kurulu, genellikle tizden peste doğru sönerek inen ses dizelerine dayalı; tarihî orijininde tek kişinin (ozan tarzına uygun) usûllü veya usûlsüz ama mutlaka bir **makam**'a bağlı olarak çalılıp söylendiği; müziğin sadece ritm ve melodi unsurlarını kullanıp insan sesine ağırlık veren ve nihayet, nesilden nesile aktarımı Batı müziğindeki gibi nota yoluyla değil, meşk yoluyla sağlanan bir şahsi üslup ve ifade müziğidir (Tanrıkorur 2016, 15-16).*

Makam kelimesinin etimoloji ve tarihçesine baktığımızda ise Cinuçen Tanrıkorur (2016), Acem, Arap, Hint ve Türk müziklerinde sistem ve prensipler açısından birçok benzerlikler ve etkileşimler olmakla beraber bu kültürlerin sadece ikisinde (Arap ve Türk) “makam” kelimesinin ortaklaşa kullanıldığını belirtir. Kelimenin bugünkü manasında ilk defa Abdülkadir Merâgî (1353-1435) tarafından kullanıldığının tahmin edildiği bilgisini verir. Makamı ise “Belli aralık düzenlerine göre teşkil edilmiş olan müzik dizilerinin, keyfi değil, kalıplaşmış ezgi dolaşım (seyir) tiplerine göre kullanılmasından doğan kurallar bütünü” (Tanrıkorur 2016, 140) olarak tarif eder. Bu noktada bizim için önemli olan araştırmacının ses sistemi, dizilerin teşkili, ritm kalıpları, solo icra ve irticâlin önemi gibi bizim musikimiz ve Batı müziği arasındaki farklar içinde tek porteli müziklere mahsus bir özellik olan “makam”a en büyük önemi vermesidir.

Attila İlhan Şiirlerinde İşlevsel Özellikleriyle Makamlar

Yukarıda -incelemeye esas olan konuya bir giriş olarak verilen bilgilerde- Attila İlhan şiirinde makamlar konusunu açıklamaya yarayacak iki temel unsur vardır. İlki, Türk musikisinin meşk üzerinden repertuar oluşturması ve gelenek aktarımı sağlaması; ikincisi ise makamların Türk musikisinin ayırt edici belirgin yönü olmasıdır.

Meşk denilen yöntem “Klasik Türk müziğini doğru öğrenmenin yegâne yoludur. “Meşk”in sözlük anlamı: Bir işte (özellikle hüsnühat ve musikide) öğrenmek için yapılan dersi talim, çalışma, alıştırma, hat meşki, musiki meşki, sema meşki gibi terimler dilimize yerleşmiş ifadelerdir” (Aydemir 2010, 13). Meşk aynı zamanda musikin icrasıdır. Burada dikkati çeken alımlanma ve aktarılma süreci olarak “İncesaz” (koro) ifadesinin Attila İlhan’ın *Tutuklunun Günlüğü* ve *Korkunun Krallığı* kitaplarında bölüm adları olarak karşımıza çıkmasıdır. Daha da ilginç bu bölümlerdeki şiir adları şehnaz, hisarbuselik, muhayyer, saba vb. makam adlarıdır. Bütün şiirler toplanıp adeta bir sanat müziği konserine dönmüştür.

Attila İlhan şiirinde evrende “ses”in hiç kaybolmadığı gerçeğinden hareketle, incesazla meşk edilen musikin, cetlerin iklimini yine yeniden yarattığı duyumsatılır. “Uzaktaki sevgilimi hatırlatırsınız bana / ah benim memleketimin dokunaklı şarkıları” (İlhan 1993e, 117) ve “varlığımı tamamen musikiye terk ederim” (İlhan 1993e, 115) dizelerinden çıkan anlamın da işaret ettiği gibi “ses” bizleri aynı kültür ve medeniyet dairesinde bir arada mutlulukla yaşamamızı sağlayan ana öğedir. Bu yüzden de makam adları İlhan’ın sadece birkaç kitabındaki bir iki şiirin adı olmakla kalmayacak, neredeyse tüm kitaplarına yayılmış bir şekilde, onun şiirinin genetik kodlarına sinmiş yapı taşlarının başında yer alacaktır.

Peki, Attila İlhan geleneğe verdiği önemi ortaya koymak adına kullanabileceği pek çok argüman varken, neden makamları tercih etmiştir? Bunun cevabını kendisi, *Korkunun Krallığı* kitabındaki “meraklısı için notlar” bölümünün “incesaz” başlığında şu şekilde dile getirir:

Türk musikisi makamlarından, Divan şiirinin şarkı formunda, müseddes’ler, muhammes’ler yazmak, epeydir keyifle sürdürdüğüm bir uğraş!

Keyfimin iki sebebi var: birincisi, ‘meraklı’ okurların, gerçekte ‘serbest vezinle’ yazılmış bu şiirleri, ‘aruz’la yazılmış zannedip, ciddi ciddi, feilâtün mü yoksa mefaiiün mü örgüsüne oturtulduğunu aramaları; ikincisi, ritmin dolayısıyla veznin ve kaftiyenin hor görüldüğü günümüzün şiir ortamında, bunların bir şiirin oluşmasında –daha da önemlisi yaşamasında- ne kadar etkili olduğunu göstermesi! (İlhan 1993g, 121).

Klasik Türk musikisine olan -anladığımız kadarıyla amatör bir ilginin çok ötesine geçen-yatkınlığının ve ilgisinin temellerini ise bu defa *Tutuklunun Günlüğü*’nün “meraklısı için notlar” bölümünde “incesaz” başlığında açıklar. Şarkıya heveslenişinin temellerini çocukluğuna kadar

götüren sanatçı, bu ilginin çocukluğunda evin içinde Nedim'den gazeller ve şarkılar okuyan babasıyla başladığını hatırlar. Asıl tutku -çocukluğunda sıkılarak dinlemesine rağmen- babasının Karşıyaka'da bir gazinoya incesaz dinlemeye götürdüğü zamanlarda filizlenir. Bu noktada İlhan'ın yazısının devamında dile getirdiği sözler onun şiir ve musiki birlikteliği ile varmak istediği yeri belirlemek adına çok önemlidir: “o fasıllar bilincimin altında bir yerlere güzelce yerleşmişler; sazların, insanı şaşırtan bir beraberlikle parçadan parçaya su gibi geçişleri, kanunun, tamburun, udun içli yakınışları beni adamakıllı etkilemiş. Günün birinde şarkı yazmayı gereksinince hepsinin eski bir filmde görüntüler gibi belleğime hücum ettiklerini hayretle ve sevinçle gördüm” (İlhan 1993h, 140).

Yine *Tutuklunun Günlüğü*'ndeki “incesaz” bölümündeki şiirleri nasıl bir duygulanım sonrasında yazdığını ve neden şiirlerine makam adları koyduğunu -konumuz açısından açıcı olacağına inandığımız- şu ifadelerle anlatır:

12 Mart sonrasında bunalımlı günleriydi, onun için de şiirlerin bütününe hem o bunalımın karamsarlığı hem de o ara günlük bir gerçek hâlinde duyulan ölüm düşüncesi egemen oldu. Türk musikisi makamlarından en çok sevdiğimim, biraz da ritimlerinden esinlenerek yazılmış şiirlerdir. İçerikleri bir yandan geleneksel şarkı düzeninin ritimliliğini, bir yandan da çağdaş, -o günler için belki de hatta güncel- sorunların heyecan ve üzüntülerini kapsar (İlhan 1993h, 140).

Görüldüğü üzere Attila İlhan makamlardan gerek duygu değerleri gerekse ritim değerleri yönünden yararlanmakta ve böylelikle geleneksel şiir söylemine yakın bir söyleme ulaşmayı hedeflemektedir.

Bu kısa bilgilerden sonra Attila İlhan şiirlerindeki makamlara önem sırasına göre bakabiliriz:

Mahur

Attila İlhan şiiri içinde belki de “Mahur Beste” şiirinin popülaritesinin de etkisiyle en dikkat çeken makam mahur olmuştur. Kemanî Hızır Ağa'nın *Edvâr*'ında mahur, “Gerdâniyeden kopup Evc ile Gerdâniye arasındaki nîm ile Hüseyinî ve Nevâ ve Çâr-gâh gösterip sonra da Çâr-gâh'tan Bûselik nîmi ile Rast'a inip Rast'tan tekrar Çâr-gâh-i Segâh ve Dügâh'ı açılayıp Rast perdesinde karar kılınır” (Tekin 2015, 161) diye açıklanan şed bir makamdır. İçinde “Buselik, Segah, Hüseyini, ve Hüseyini Aşiran perdesinde Uşşak nağme çeşnileri barındırır” (Aydemir 2010, 50). Makamın dinleyende yarattığı duygu ise “sevincin zirvesi”dir, ve insana “güç, cesaret ve enerji verir” (Barkçin 2018, 57-59).

Attila İlhan mahur makamını yukarıda andığımız *Tutuklunun Günlüğü*'nin makam adlarından oluşan “incesaz” bölümündeki “mahur” şiirinden başka, *Bela Çiçeği* kitabında “mahur sevişmek” başlığıyla hem bir bölüme hem de bir şiire isim olarak verir. *Yasak Sevişmek* kitabının yine bir makam adıyla başlığı konan “şehnaz faslı” bölümündeki “-2°. muammer bey'in karanlığı”; *Tutuklunun Günlüğü*'ndeki “pazar sabahı” ve daha birçok şiirde “mahur” makamına tesadüf edilir. En meşhur olandan başlamak gerekirse önceliği “mahur”a vermek gerekir.

Yukarıda da ifade edildiği üzere *Tutuklu'nun Günlüğü*'ndeki “incesaz” bölümünde, Türk siyasi hayatının en çalkantılı dönemlerinden biri olan 12 Mart 1971 muhtarı sonrası birey, aydın ve sıradan insan üzerindeki etkileri sorgulanır. “mahur” ise Türk solunun simge isimlerinden biri olan Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının (Hüseyin İnan, Yusuf Aslan) idam edilmesinin ardından kendisi de aynı ideolojiyi paylaşan şairin duygularının ifadesidir. Bu noktada bizim için önemli olan İlhan'ın kendisiyle aynı siyasi savaşı veren ve şiirde “bir yangın ormanından püskürmüş genç fidanlardı” diye nitelenen Gezmiş ve arkadaşlarının

mücadele dönemini “mahur beste” metaforuyla ortaya koymasındır. Dillere pelesenk olan “o mahur beste çalar müjgan’la ben ağlaşırız” ifadesinde aslında o dönemin yeniden hatırlanması karşısında üzülen ve ağlayan özneye tanık oluruz. Müjgan ise “Hüzün anının paylaşıcısı olmakla birlikte müziksel ritmin ortağı ve tarihsel gerçekliğin şahidi durumundadır” (Çelik 2007, 412).

Bir “ses”in, bir şarkının duyulmasının “fatih’te yoksul bir gramofon çalıyor / eski zamanlardan bir cuma çalıyor” mısralarıyla “ben sana mecburum” şiirinde olduğu gibi Attila İlhan şiirinde bir hatırlama metaforu olduğunu bilmekteyiz. Şairin, Gezmiş ve arkadaşlarının yaşadığı ve siyasi mücadelelerini yürüttükleri dönemi “mahur” olarak nitelmesi ise bu makamın “Sevinç” duygulanımı yaratmasından dolayıdır. Yine yukarıda verilen makamın teknik özellikleri dikkate alındığında birçok makamla geçiş sağlayıp çeşni oluşturan yapısına da bir gönderme olmalıdır. Bir başka deyişle -şaire göre- Türk solunun renkli dönemi, revnaklı bir makamla simgelenmiştir.

Mahur makamının neşeli ve renkli yönüne “mahur” şiirinde olduğu gibi “pazar sabahı” (İlhan 1993h, 101) şiirinde de rastlanır. Bu şiirde “bir tambur aranır tutuklunun kederi / mahûr’a çıkarsın diye hüzzam geceleri” mısralarında hüzzam makamı nasıl mahkûmun hüznünü, kederini simgeliyorsa, mahur da yine şiirden devşirdiğimiz ifadelerle “doğan günün mutluluğunu”, “eski yazların sabahlarını” imlemektedir. Her dörtlüğün sonunda “mahûr’a çıkarsın diye hüzzam geceleri” mısraının yinelenmesi de şairin umuda yönelmesi ile ilgilidir.

“mâhur sevişmek”in öznesi, Attila İlhan’ın ifadesiyle kendi romanı olan *Sırtlan Payı*’ndaki Binbaşı Ferid Bey’dir. Şiirdeki sözler de Ferid Bey tarafından sevgilisi Ruhsâr Hanım’a söylenmiştir (İlhan 1993b, 136). Ferid Bey geçmişte Ruhsar Hanım’la İstanbul’da saadetli zamanlar geçirmiş ve yine o saadete dönmek için sevgilisine seslenmektedir. Şiir boyunca tekrar edilen “derûnumdaki hâlâ o mâhur şarkıdır” dizeleri, Ferid Bey ve Ruhsar Hanım’ın yaz akşamlarında Çamlıca’da, kanunların yankılandığı bahçelerde geçirdiği saadetli zamanlara işaret eder. Ferid Bey’in Ruhsar Hanım’a uzaktan uzağa devam eden aşkı, -şiirin de adı olduğu gibi- “mahur sevişmek” olarak nitelendirilir. Dolayısıyla “mahur”, aynı zamanda Platonik ve ideal güzelliştir.

Elde Var Hüzün’de yer alan ve Osmanlı’nın Yeniçeri isyanı, şehzadelerin boğdurulması vb. olumsuz vakalarının hareme yansımaları konu alan “harem-i hümayun” şiirinde ise tek olumlu şey dost meclisidir. O da meşki saran mahur şarkıların yarattığı neşe iklimiyle özdeşir:

*birer sırça kadehtir
soframızda yıldızlar
büyülü bir rakıyla dolar
pancurlar kırılır
mehtabın ağırlığından
odalar
o mâhûr şarkıyla dolar*

“-2°. muammer bey’in karanlığı” şiirindeki “ne dost şenlikleri kalmış mehtapta içerken / ne mâhur’dan udların gülüşmesi harem tarafında” (İlhan 1993a, 101) ifadelerinde de mâhur, yukarıdaki şiirlerdeki aynı anlam alanıyla karşılanmıştır; sanki utlar sadece mahurla gülüşmesi, şevklenmesi mümkünmüş gibi düşünülmüştür. Dolayısıyla Attila İlhan “mâhur” makamını tıpkı müzikologların belirttiği gibi her şiirinde mutluluk, neşe, sevinç zamanlarını betimleyecek biçimde kullanmıştır.

Nihavent

Klasik Türk Musikisinin en çok tercih ettiği makamlardan biri olan nihavent, Attila İlhan’ın da şiirlerinde yoğun olarak kullandığı makamlardandır. Nihavent makamının temel özelliklerinden

birisi “eserlerde değişik birçok çeşninin kullanılmış olması ve hemen her formda eser bestelenmesidir” (Aydemir 2010, 88). Makam, “dizi seslerinin uygun olmasından dolayı Batı enstrümanlarıyla çalınmaya ve çok sesli denemelerde kullanılmaya uygundur” (Gökçen 2019). Makamın duygu değeri ise “aşk sevinci”dir; “Coşkulu bir sevinci, neşeyi, ferah duyguları terennüm eder” (Barkçin 2018, 69).

Mahur makamını şiirlerine dâhil ederken makamın duygu değerinden faydalandığını gördüğümüz Attila İlhan, nihavent makamının duygu değerinden ziyade yukarıda belirttiğimiz varyasyonlara açık, renkli teknik yapısından yararlanır. Nihavent onun şiirlerinde renkli bir dünyayı, ortamı, atmosferi, kişiyi betimleme işinde anlam yoğunluğu sağlama adına yardımcı olur. *Zaten Böyle Bir Sevmek* (İlhan 1993d) kitabının “gözlüklü hamdi’nin notları” bölümünün “2.” şiirinde hicazkâr’ı ince, şatarabani telaşlı olarak niteleyen Attila İlhan, nihavendin ise sihirli lambalar gibi yandığını söyler. *Tutuklunun Günlüğü*’ndeki her biri bir makam adı olan “incesaz” bölümündeki “nihâvent” şiirinde üç defa tekrar eden “nihâvent mi ışıldar içimdeki yoksa samanyolu mu” dizelerinde de nihavendin parıltılı dünyasını gözler önüne serer.

İsmiyle, büyük bestekâr Saadettin Kaynak (1895-1961)’ın segâh makamında bir bestesi olan “Leyla Bir Özge Candır” şarkısını çağrıştıran “bir özge muammer bey” (İlhan 1993a, 99) şiirinde Attila İlhan, “nihavent” kelimesini “nihavent bir bahçeydi ki muammer bey’in gecesi” şeklinde, alışılmamış bağdaştırmanın içinde sıfat olarak kullanır. muammer bey’in hem fiziksel hem de psikolojik olarak içinde bulunduğu durum öylesine karmaşık ve renklidir ki “yıldızlar gök lacivertinde”, “dualar yaldızlı tümcelerde”, “havuz mor dalgınlık içinde”dir. Attila İlhan da, muammer bey’in durumunu nihavent makamının renkli yapısı ile metaforlaştırır. *Tutuklunun Günlüğü*’ndeki “salı gecesi” şiirinde de İlhan, aynı şekilde kaotik yapıyı farklı anlam dairelerini ardı ardına sıralayarak oluştururken, bu defa yine kaotik yapı ile paralel bir karmaşıklığa sahip olduğunu ifade etmek için bir hocaya nihavent sıfatını uygun görür: “derinden dümttekler vurup gözlüklü nihavent hocadır”.

Nihavent makamının en işlevsel kullanıldığı şiir belki de *Ben Sana Mecburum*’un “hürriyet ve istiklal benim karakterimdir” şiiridir. Şiirin başında, dostlarından ve sevdiklerinden uzak ve hayatın yeknesaklığından boğulmuş yalnız bir özne vardır. Öznenin yalnızlığı bir müddet sonra İzmir’in işgalinin ardından özgürlüğünü yitirmiş ve yalnızlaşmış Anadolu insanına transpoze olur. İşte bu yeknesaklıktan, çaresizlikten kurtulmak için şiirdeki özne “biraz şuh / biraz mahzun / biraz çıplak” ve kendisinin dertlerine tercüman olacak, onu anlatan bir nihavent şarkı arzular. O şarkı şiirin ilerleyen kısımlarında öznenin sevgilisi yanında yokken yapmak zorunda olup kendisine ağır gelen ve hayatı ona simsiyah kılan şeyleri, “yıldızların pırıltısı”na dönüştürecek, renklendirecektir.

Hüzzam

Hüzzamın kelime anlamı hüzdür. Doğal olarak bu makamda bestelenmiş “Bu ne sevgi ah, bu ne ıstırap”, “Gezdiğim dikenli aşk yollarında” vb. şarkılardan da anlaşılacağı üzere genellikle ağır bir hüznün havası taşır. Duruma ters olmayacak şekilde Attila İlhan’ın şiirlerinde de “hüzzam” makamı hüznün, keder, bunalım, boğuntu vb. duyguları katmanlaştırmak ya da simgelemek için kullanılır. Bunun en açık ifadelerinden biri, -isminden de anlaşılacağı gibi- *Ben Sana Mecburum* kitabının “cehennem dairesi” bölümünün “viyolensel yalnızlığı” şiiridir.

Attila İlhan kitabının sonundaki “meraklısı için notlar” bölümünde “cehennem dairesi” içindeki şiirlerin siyasal özgürlük şiirleri olduğunu, Rusya’dan Afrika’ya ve Jöntürlüklere kadar çeşitli öznelerin özgürlük mücadelesini konu aldığını belirtir (İlhan 1993c, 172). (“viyolensel yalnızlığı” şiirinin şiir serüveninde neo-klasik dönemin başlangıcı olduğunu belirtmesi de konumuz açısından önemlidir). Şiirde “sonra hüzzam makamında bir beste” dizesiyle ifade edilen ve “sonra” kelimesinde manasını bulan şey, insanın özgürlüğünü kaybettikten sonraki yaşam mücadelesi safhasıdır. Bu şiirin hemen ardından gelen “ikinci viyolensel” şiirinde şairin

duyumsattığı gibi Namık Kemal'in Magosa'ya sürgüne, Mithat Paşa'nın Taif'te ölüme giderken yüzlerinde beliren kederin makamı **hüzzam**dır. Şiir boyunca Ali Suavi baskını, Bekirağa bölükleri, Vahdettin dönemi, Mondros Mütarekesi gibi Türk siyasi hayatının çetin tecrübelerinin ardından bu defa “üzgün başladıkça **sûzinak** çalmaya” dizeleriyle yine hüznün ifade eden ve kelime anlamı yakıcı olan **sûzinak** makamı dâhil olur.

Elde Var Hüzün kitabı, -adıyla müsemma- insanın türlü hüznün hâllerini betimlemeye çalışan şiirlerden oluşur. “ayıp resimler” bölümünün “-5°.” şiirinde epeyce yaşlı, erkeksi, çirkin bir kadının balkonda dinlediği şarkının hüzzam makamı oluşu da aslında kadının yaşamının “hüzzam”lığına, keder dolu oluşuna bir göndermedir: “balkonda rakı sofrası her akşam / eski hovardalar gibi ahkâmla içer / felekten kâm alıyor / radyoda hüzzam faslı” (*Elde İlhan* 1993f, 48).

Şehnaz

Kelime anlamı “çok güzel” ve duygu değeri “sevgilinin güzelliği” (Barkçin 2018, 109)'dir. Attila İlhan'ın şiir serüveni içinde şehnaz makamının ayrı bir yeri vardır. Çünkü onun şiirine makam adları şehnaz makamı ile henüz ilk şiir kitabı *Duvar*'la girmeye başlar. Daha sonra *Yasak Sevişmek*'te “şehnaz faslı” adıyla kitabın bir bölümünün adı da olacaktır.

Attila İlhan, *Duvar*'daki “cemşid hun'la hasbihal” şiirinde kısa bir Müslüman Ortadoğu panoraması çizmeye çalışır. Ona göre arzuları ile dinî ve manevi değerleri arasında sıkışmış mütevekkil Müslüman, günden uzak yaşayayım derken sıradan ve tekdüze bir yaşam sürdürmektedir. Şiirin hemen başındaki “karanlıkta bağdaş kurmuş arabistan”, “yıldızların altında bağdat şehri” vb. dizeler de bize Doğu'da zamanın yavaş aktığını duyumsatır ve monotonluk hissi verir. İşte tam bu noktada şiire şehnaz makamı girer ve havayı değiştirir. Trahomlu bir fellahın ışıkları yanmış dumanlı bir kahvede şehnaz makamından bir taksim geçivermesi ile kahvede oturmuş tavşankanı çay içen cemşid hun'un gecesinin rezil olması bir olur. Çünkü artık devreye “sinesini hasretten pâre pâre eden”, “güzel” ve “güzellik”, bir başka deyişle dünyevi, cismani olan şeyler girmiştir. Şiirin son bölümünde yeniden karşımıza çıkacak şehnaz makamı yine aynı anlam dairesinde dünyevi güzellikler olarak belirecektir:

*gökyüzü akıp gidiyor başımızın üstünden
ağır ağır pırlıtlı bir nehir gibi
yıldızlar zil zurna sarhoş
ve şehnaz makamı*

Sultânîyegâh

“Gece mutluluğu” (Barkçin 2018, 24) duygusunu yaratan sultânîyegâh, Attila İlhan şiirinde de çoğunlukla akşam ve gece imgeleri kurmak için kullanılmıştır. Kuşkusuz bu makamın en işlevsel biçimde kullanıldığı şiir, *Tutuklunun Günlüğü*'nün “incesaz” bölümündeki makamlı adaş olan “sultan-ı yegâh” tır. “12 mart karanlığını vurguladığı için bence ilginçtir... şiirin son mısraları 12 mart dramını şu sözlerle 40 karanlığına bağlıyor...” (İlhan 1993h, 141) diye tarif ettiği şiirinde Attila İlhan, tıpkı 95'e *Doğru* şiiriyle Tevfik Fikret'in duyumsatmak istediği gibi Türk siyasetinin yaşanan darbelerle sürekli ve yeniden karanlıklara gömüldüğünü metaforik bir dille ortaya koymak ister. Karanlıktan sonra mutluluğun -belki de yine karanlığın içinden bile olsa- doğacağına dair ümidini ise alımlayıcıya şiirde üç defa tekrar eden “başlar ay doğarken saltanatı sultan-ı yegâhın” dizeleriyle aktarır. Çünkü tekrar eden umut dizeleri “gizemli kanatları ruhta ölüm karanlığının”, “ölümün tartışılmazlığı nihayet anlaşılrsa da” ve “belki bu karanlıkta yasakları yasaklasak” gibi esaretin kör karanlığına kadar gelindiği ve artık her türlü aydınlığın özgürlüğe açılacağı noktada devreye girer. Alegorik olarak makamın adında “sultan” kelimesinin geçiyor olması da önemlidir. Ay doğduktan sonra özgürlüğün ve mutluluğun saltanatı sürülecektir.

Sultânîyegâh, *Elde Var Hüzün*'deki “drang nach osten (doğuya açılış)” bölümünün “-3° şöyle rivayet ederler kim...” şiirinde de gece gelen mutluluk olarak karşımıza çıkar. Attila İlhan şiirde Milli Mücadele öncesi işgal altındaki yurdun emperyalist Avrupalılar ve onların yurt içindeki işbirlikçileri tarafından nasıl bitirilmeye çalışıldığını ortaya koymak ister. Çizilen memleket portresinde iktisadi ve ahlaki yönden çökmüş bir millet ve onun sadece kendini kurtarmaya çalışan işbirlikçi mensupları vardır. Güzel olan tek şey ise,

*bir taksimle uyanır o görünmez tambur
sultan-ı yegâh
kaysı bahçelerinde şam-ı şerifin
mübarek sahur zamanları
ay ışığında yarasalar
yıldızlardan yağmur*

dizelerindeki “sultan-ı yegâh”la başlayan ve tutunacak bir dal olan muhayyel, mutlu günlerdir.

Şedaraban

“Aslı şedd-i arabân olup yegâh perdesinde karar eden şed makamlardan biridir. Makamın durağı yegâh perdesi ve seyir özelliği inicidir.” (Özkan 2019, 406) “Şedaraban makamı geniş ses sahası, iç içe geçmiş hicaz çeşnileri ve neveser makamını bünyesinde barındırması sebebiyle hem çok lirik hem de çok parlak bir makamdır” (Aydemir 2010, 92). Duygu değeri “aşkla güzelleşmek” (Barkçin, 2018, 30)'tir. Attila İlhan şiirlerinde “şataraban” şekliyle geçen şedaraban makamının yukarıdaki tanımla paralel inici ve lirik özellikleriyle yer aldığı görülür. Öyle ki *Böyle Bir Sevmek*'te yer alan “gözlüklü hamdi'nin notları, 2.” şiirinde makamı “telaşlı şataraban” olarak nitelendirir. Bu da makamın lirikliği ile ilgilidir.

Şedaraban'ın geçtiği en dikkat çekici şiir kuşkusuz “an gelir”dir. *Elde Var Hüzün*'ün “serbest gazeller” bölümünde yer alan ve kendinden önce gelen “gibi redifli gazel” şiiriyle organik bir bütünlük arz eden “an gelir” şiiri, ölümün anılığı ve zamansızlığını tema olarak ele alır. Pir Sultan'dan Baki'ye, Kanuni Sultan Süleyman'dan kendisine kadar çeşitli şahsiyetlerin ölüm biçimleri ve öldükten sonra bizlere nasıl bir algı bıraktıklarına yoğunlaşır. Şedaraban makamından ise şiirin başında ölümü somutlaştırırken faydalanır:

*an gelir
paldır küldür yıkılır bulutlar
gökyüzünde anlaşılmaz bir heybet
o eski heyecan ölür
an gelir biter muhabbet
çalgılar susar heves kalmaz
şatârâbân ölür*

Yukarıdaki dizelerde *şatârâbân* yaşamın ritmi ve hatta yaşamının bizzat kendisidir. Hevesin ve heyecanın kalmaması yani *şatârâbân*'ın ölümü yukarıda ifade ettiğimiz makamın lirik değeriyle ilişkilidir. Yine aynı zamanda makamın inici oluşu da ölümle alakalıdır. Portede bu makama bakıldığında notaların aşağıya doğru düşmüş gibi olduğu görülecektir.

Attila İlhan şedaraban makamını, yukarıdaki işleviyle “şehnaz faslı”ndaki “hânende müjgân'ın son günleri” (İlhan 1993a, 86) şiirinde de kullanır. Çeşitli duygu hâllerini ayrı ayrı makam adlarıyla karşıladığı bu şiirdeki,

*bülbüller düşer kucağına küçük çamlıca'dan
birer ikişer bülbüller düşer
(şatarabân)*

dizelerinde şataraban'ın inici yapısı ile düşmek ediminin görselliği bütünleştirilmiştir. Kuşkusuz bülbüllerin düşmesinin sonu da heyecanın, lirizmin bitişidir. Bir başka deyişle bu makamla özdeşleşen ölümdür.

Aynı şekilde *Korkunun Krallığı*'ndaki “incesaz” şiirlerinden “şetârabân”da da makam, “çalgıların çoktan tükendiği, çığırından çıkmış bir gecenin ardından meclisin akıbetinden endişelenildiğinde, sofralar dağıldığında, heyecan bittiğinde” söz konusu olur:

*ateşten o karanfil şetârabân'a sultandı
geldiler yerle bir olduk sultanımız gitti*

Suzidilara ve Suzinak

Sûzidilârâ “ateş saçan aşk”; suzinak ise kelime anlamı yakıcı olmakla birlikte “aşkın verdiği cesaret” (Barkçin 2018, 53) duygularını uyandırır. Attila İlhan'ın bu iki makamı benzer duyguları yansıtmak için kullanması bizim de makamları bir arada değerlendirmemizi zaruri kılmıştır. Bu makamlar daha çok toplumcu yönü ağır basan şiirlerde, sevgiliye duyulan aşk için değil, memlekete, özgürlüğe ve ideolojiye duyulan bağlılık ateşini incelemek için kullanılmıştır.

Bela Çiçeği'nin “mahur sevişmek” kısmında yer alan “ferdâ” şiirinde Jöntürkler'le birlikte İttihat ve Terakki'nin siyasi mücadeleleri anlatılır. Attila İlhan gizli bir teşkilat olarak yapılanan ve komitacılık faaliyetlerinde bulunan Jöntürklerin çetin mücadelesini betimlemek için yine bir makama, “sûzidilârâ”ya başvurur. Makamın “ateş saçan aşk” duygulanımı,

*jöntürk komitesi'ndan kim bilir kimin
paris'te söylediği sûzidilârâ türkü
hürriyet gazetesini elleriyle dizerken
şafakta öfkeli kararların büyüttüğü*

dizeleriyle Namık Kemal'lerin, Ziya Paşa'ların sürgünleri göze alan “meşrutiyet” aşkını ifade eder. Aynı şekilde şiirin ilerleyen bölümünde Mithat Paşa'nın meşrutiyet heyecanı da “sûzidilârâ” ile karşılanacaktır. Mithat Paşa'nın Kanuni Esasi ile ilgili taleplerinin sultan nazarında yaratacağı gerginliği, kırılma, en ufak bir hatada bambaşka sonuçlar doğurmaya gebe olduğu da bu makamla oluşturduğu metafor aracılığıyla ortaya koyulur:

*sadr-ı âzâm mithat paşa'nın
zât-ı şâhâne'ye
beşiktaş'taki eski bir konağın
en osmanlı
en sûzidilârâ saatında
üstelik sarmaşıkların altında*

Korkunun Krallığı'ndaki “incesaz” şiirlerinden “sûz-i dil-ârâ”da ise makam, dünyevi aşkın heyecanı, bir meşk ortamının şehveti, esrikliği dile getirilirken karşımıza çıkar:

*sürün cezvelerde sürün kabarsın esmer kahveler
yakın yakın mumları büyüsün divanhaneler
çekip çekip coşmuştur mestâne hânendeler
zil gibi titreşirler / aah / selâtin meyhaneler
âvâre kuyruklyıldız dillerde sû-i dil-ârâ*

Attila İlhan suzidilara gibi suzinaktan da toplumsal bir yapıyı betimlemek için yararlanır. “şark-ı karip gazeli” (İlhan 1993g, 66) şiirinde “suzinak”ın işlevi, Ortadoğu'nun her an ölümlere gebe kaypak, tehlikeli havasını yoğun biçimde yansıtmaktır. Şiir dilinin ana özelliklerinden birinin çok anlamlılık (connotation) olduğu düşünülürse “muhtemel üdiler ki beyhûde / sūzinâk bir

meyân aranılır” dizeleriyle başlayan şiirde ilk olarak bir meşk ortamının dile geleceği izlenimine kapılırız. Ne var ki şiirin kalan bölümünde Ortadoğu zihin dünyasının kodlarını oluşturan birtakım değerlerle karşılaşırız ve şairin kullandığı ironik dil, bunlara eleştirel yaklaştığına dair izlenim uyandırır. İşte bu noktada udilerin aslında Ortadoğu’yu tarif etmek, tanımlamak isteyen gözlemciler olduğunu anlarız. “suzinak”, ise “can almaya kurban aranan” (67) Ortadoğu iklimini “yakıcı” sıfatında anlatmaya en uygun makamdır.

Acemaşiran

Dinleyende “yaşam coşkusu” (Barkçin 2018, 18) duygulanımı uyandıran acemaşiran, Attila İlhan’ın “zeynep beni bekle” (*Elde Var Hüziin*) ve “ekim, akşam” (*Korkunun Krallığı*) şiirlerinde geçer ve her iki şiirde de bahsedilen duygu biçimini yansıtmak için yapılır. İlk şiirde eski güzel günlere dönme arzusundaki özne, sevgilisi ya da arkadaşı, kısacası eskiden birlikte olduğu ama ayrılmak zorunda kaldığı zeynep’ten kendisini beklemesini ister. Şiir boyunca somutlaştırmalarla sıraladığı mutluluk anlarını hatırlatarak ondan yokluğunda da mutlu olmasını ister. İşte bu mutluluk anlarından birisi sokakta çocukların hırsız-polis oynadıkları zamanların neşesiyle eş değer olan acemaşirandır:

*Pikapta eminağa acemaşirân saz semaisi
Sokakta çocuklar saklambaç hırsız polis*

Yukarıdaki şiirde geçmiş mutlu anları ifade eden acemaşiran, yine bir -acemaşiran saz semaisi ile meşhur- Emin Ağa hatırlatması ile ama bu defa gelecek, muhtemel mutlu günleri ifade için kullanılır. Şiirde yalnızlıktan bunalmış öznenin, feraha çıkma adına içinde taşıdığı umudun ifadesi acemaşirandır. Emin Ağa’nın acemaşiran saz semaisi ile Vivaldi’nin bir eserinin aynı umut hissini şiirde canlandırması, onun musikiye olan hâkimiyetinin de göstergesi olmalıdır:

*aklımı başımdan alıyor anlattıkları
kim olabilir bu
kim olabilir
belki ‘acemaşirân’ emin ağa
belki antonio vivaldi*

Son olarak *Yasak Sevişmek*’in yine bir makam adı olan “şehnaz faslı” bölümünün “-2°. hânende müjgan’ın son günleri” şiirine ayrı bir yer açmak gerekir. “Şedaraban” başlığında bir kısmını değerlendirdiğimiz üç sayfalık uzun sayılabilecek bu şiirde Attila İlhan şiirin her bölümünde farklı bir duyguyu dile getirir. İlginç olansa duyguları yoğunlaştırmak ve sembole indirgemek için her bölümün sonunda işlenen duygunun karşılığı olarak parantez içinde ve ayrı bir dize olarak bir makam adı vermesidir. Şiir boyunca geçen makamlar ise nişaburek, şedaraban, hüzzam, sultaniyegâh, neveser, hicazkâr ve bir başka şiirde, “müjgana aşk şarkıları” serisinin “4.” şiirinde iyimser olarak nitelediği ferahnaktır.

Yukarıda bahsedilen ve Attila İlhan tarafından yoğun olarak kullanılan makamların dışında, şairin şiirlerinde Klasik Türk musikisinden “rast” (İlhan 1993f, 33), sevgilinin güzelliğini anlatmak için başvurduğu “şehnaz” (İlhan 1993g, 73), teselli veren “hisarbuselik” (İlhan 1993g, 76), kötümser dediği “hicaz” (İlhan 1993a, 89), bestenigâr (İlhan 1993g, 79), dilruba (İlhan 1993e, 119), nişaburek (İlhan 1993a, 77) gibi onlarca başka makamla daha karşılaşırız.

Sonuç

Attila İlhan, şiirlerindeki musiki imgesini yukarıda ayrıntılarıyla üzerinde durduğumuz makamlara ek olarak aksak, semai vb. usul adları yanında başta Tamburi Cemil Bey olmak üzere bestekârlar ve şarkı adlarıyla da destekler. Makamların gerek yapısal özelliklerinden gerekse duygu değerinden yararlanarak çeşitli metaforlar oluşturup şiirlerindeki imajinatif

yapıyı da tematik yapıyı da kuvvetlendirir. Görüldüğü üzere onun şiirlerinde Türk Sanat Musikisi'ne dair terim ve adların adeta resmigeçit yapıyor oluşu, kültürde ve şiirde geleneğin korunmasını şiar edinen Attila İlhan'ın bilinçli tercihidir. Müzik ya da ses -geçmiş, an ve gelecek arasında- bir medeniyeti var eden bütün kültürel öğeleri birbirine bağlayan, onun sonsuzluğunu sağlayan belki de en önemli unsurdur.

KAYNAKÇA

- Aydemir M. (2010). *Türk Müziği Makam Rehberi*. İstanbul 2010.
- Barkçin S. (2018). *40 Makam 40 Anlam*. İstanbul 2018.
- Çelik Y. (2007). *Şubat Yolcusu*. Ankara 2007.
- Gökçen H. (2019). "Türk Sanat Müziği". Kaynak: www.hazimgokcen.net
- İlhan A. (1993a). *Yasak Sevişmek*. İstanbul 1993.
- İlhan A. (1993b). *Bela Çiçeği*. İstanbul 1993.
- İlhan A. (1993c). *Ben Sana Mecburum*. İstanbul 1993.
- İlhan A. (1993d). *Böyle Bir Sevmek*. İstanbul 1993.
- İlhan A. (1993e). *Duvar*. İstanbul 1993.
- İlhan A. (1993f). *Elde Var Hüzün*. İstanbul 1993.
- İlhan A. (1993g). *Korkunun Krallığı*. İstanbul 1993.
- İlhan A. (1993h). *Tutuklunun Günlüğü*. İstanbul 1993.
- İlhan A. (2004). *İkinci Yeni Savaşı*. İstanbul 2004.
- Özkan İ. H. (2019). "Şedaraban Maddesi". *İslam Ansiklopedisi Türkiye Diyanet Vakfı*. Kaynak: www.islamansiklopedisi.org.tr.
- Tanrıkorur C. (2016). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. İstanbul 2016.
- Tekin A. (2015). *Türk Musikisinde Nağmeler ve Makamlar "Kemani Hısır Ağa'nın Tefhimü'l Makâmat fi Tevlid'n Nagâmât İsimli Edvâr'ı Örneğinde 18. Yüzyıl Türk Mûsikisi*. İstanbul 2015.

