

İhsan Raif Hanım'ın Şiirlerinde Metinlerarasılık

Intertextuality in the Poems of İhsan Raif Hanım

DOI: 10.38155/ksbd.1592031

Araştırma Makalesi /
Research Article

Makale Geliş Tarihi /
Article Arrival Date
27/11/2024

Makale Kabul Tarihi /
Article Accepted Date
12/12/2025

Makale Yayım Tarihi /
Article Publication Date
20/12/2025

KARADENİZ SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ

Dr. Ülkü Kübra CİHANKER
Polis Akademisi
19 Mayıs Polis Meslek Yüksekokulu
ulkukubrakologlu@hotmail.com
ORCID: 0000-0003-4144-1761

Etik Kurul Beyanı: Bu çalışma, insanlardan veri ve örnek toplamayı gerektiren, anket, inceleme, alan çalışması ve deney içeren araştırmalar kapsamına girmediğinden etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir.

*Cihanker, Ü. K., (2025). İhsan Raif Hanım'ın şiirlerinde metinlerarasılık. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*. 17 (33), 570-591.

Öz

Metinlerarasılık, bir eserin başka eserlerle olan ilişkisi üzerine kurulu bir disiplindir. Bu ilişki, doğrudan alıntı, göndergeler, aşırma veya anlam ve biçim dönüşümü vb. yöntemlerle sağlanır. İhsan Raif Hanım'ın şiirlerinde bu araçlar sıkça kullanılmıştır. Şair, klasik Türk şiir geleneği ile halk şiirini harmanlar ve döneminin şairleri ve eserlerinin yanı sıra Türk şiirinin beslendiği klasik kaynaklara ve geleneklere de atıflarda bulunur. Bu, dönemin şartlarında bir kadın şair olarak kültürel birikiminin zenginliğini ve derinliğini gösterir. Diğer taraftan, şiirindeki metinlerarasılık girişimleri aslında şairin özgünlüğe giden yolda attığı adımlardır. O, ataerkil bir platformda kadın sesini bulmaya ve ifade etmeye çalışır. Bunu yaparken mecburen erkek şairlerden faydalanır; çünkü o dönemde kadın şairlerin sayısı çok azdır. Ayrıca, var olan kadın şairler de çoğunlukla seleflerinin ve çağın erkek şairlerinin etkisinde kalmış, şiirlerinde yalnızca bir miktar kadın hassasiyetini ön plana çıkarabilmişlerdir. Bu noktada İhsan Raif Hanım'ın ilham kaynakları; başta şiir hocası Rıza Tevfik olmak üzere Yunus Emre, III. Murad, Nâmık Kemâl, Tevfik Fikret, Abdülhak Hâmid Tarhan, Mehmet Âkif Ersoy, Ahmet Haşim ve Şükûfe Nihâl'dir.

Anahtar Kelimeler: Metinlerarasılık, Yeni Türk Edebiyatı, İhsan Raif Hanım, şiir, inceleme.

Abstract

Intertextuality studies and examines the links between a work and other texts. These relations are established through methods like direct quotations, references, plagiarism, or semantic and formal transformations. These methods are mostly found in the poetry of İhsan Raif Hanım. She blends classical Turkish poetry with folk poetry and refers not only to the poets and works of her era but also to the classical sources and traditions that shaped Turkish poetry. This demonstrates her rich cultural background as a poetess in her era. Moreover, her intertextual approaches in poetry serve as steps into her own originality. She strives to find and express a female voice in a patriarchal environment. In doing so, she inevitably draws from male poets, as female poets were rare during that time. Furthermore, existing female poets are often influenced by their male predecessors and contemporaries, with only a soft focus on feminine sensitivity in their works. İhsan Raif Hanım's main sources of inspiration include her poetry teacher Rıza Tevfik, as well as Yunus Emre, III. Murad, Nâmık Kemâl, Tevfik Fikret, Abdülhak Hâmid Tarhan, Mehmet Âkif Ersoy, Ahmet Haşim and Şükûfe Nihâl.

Keywords: Intertextuality, Modern Turkish Literature, İhsan Raif Hanım, poetry, research.

Giriş

İhsan Raif Hanım, 1877’de babası Raif Paşa’nın görevi nedeniyle bulunduğu Beyrut’ta dünyaya gelir. Raif Paşa, nitelikli bir devlet adamı olmasına karşın İstanbul’da uzun süre görev alamaz ve ailesiyle sürekli yer değiştirir. Bu durum, İhsan Raif Hanım’ın düzenli eğitim olanaklarından uzak kalmasına yol açar. Ancak Paşa, çocuklarının hem Doğu hem de Batı kültürlerine hâkim biçimde yetişmeleri için özen gösterir. Bu sayede İhsan Raif Hanım, iyi derecede piyano çalabilen, kendi şiirlerinin yanı sıra farklı şairlerin dizelerini de besteleyebilen bir sanatçı hâline gelir (Öztürk, 2002).

Paşa kızı olmasına rağmen rahat bir hayat geçiremeyen İhsan Raif Hanım, henüz 14 yaşındayken evlerindeki Arap hizmetçilerinin oyunuyla ilk eşi Mehmet Ali Bora ile evlenerek İzmir’e yerleşmek zorunda kalır. Ancak bu evlilik eşinin aşırı derecede kumar ve içki müptelası olması sebebiyle sonlanır. İhsan Raif, üç çocuğunu geride bırakıp babasına sığınır. Raif Paşa da zaten istemediği bu damattan kızının ayrılmasını sağlar (Öztürk, 2002).

İkinci evliliğini sevdiği biriyle yapmasına karşın; bu evlilik, eşinin hastalığı ve ailesinin, bu hastalığın İhsan Raif Hanım’a bulaşacağına dair endişeleri nedeniyle iki sene sürer. Üçüncü evliliğini, şiirlerinin yayımlandığı *Rûbab* dergisinin sahibi Şahabeddin Süleyman ile yapar. Bu evlilik, İhsan Raif Hanım açısından çok verimli olur; çünkü Yakup Kadri, Halit Fahri Ozansoy, Fadıl Kibar, Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Selahattin Enis, Ruşen Eşref gibi dönemin edebî simalarıyla yakından görüşür ve edebiyat hakkında sohbet etme imkânı bulur. Fakat bu evliliği de Şahabeddin Süleyman’ın İsviçre’de İspanyol gribinden vefatıyla sonlanır. Sanatoryumda eşi tedavi görülürken tanıştığı Bel adındaki bir yabancıyla Müslüman olduktan sonra evlenen İhsan Raif Hanım, Fransa’da apandisit ameliyatı esnasında 49 yaşında vefat eder (Öztürk, 2002).

Şiirlerinde kadın kimliğini saklamayan İhsan Raif Hanım’ın, bu hususta yazdığı aşk şiirleri erotik dahi bulunur (Öztürk, 2002). Başlangıçta aruz ölçüsünü kullanmakla birlikte sonraları heceye yönelir ve hecenin ilk Türk kadın şairi olarak anılır. Onun heceye yönelmesinde iki gerekçesi vardır; kardeşi Mehmed Fuad ve hocası Rıza Tevfik. İhsan Raif Hanım’ın kardeşi Mehmed Fuad Bey hem Türk Derneği’nin kurulmasında hem de hece ölçüsü ve dilde tasfiye hareketi gibi konularda aktif rol oynar. Hocası Rıza Tevfik’in hece ölçüsüyle âşık tarzında şiirler yazması ve İhsan Raif Hanım’ın şiirlerini bir müddet bizzat tashih etmesi, ona hece ölçüsünü sevdirebilir. Oğlunu “*şehit ver*”diğinden (Coşkuntürk, 1987: 37) Hilâl-i Ahmer’e gönüllü hemşire olur ve gerek oradaki görevi gerekse dönemin Türkçü havası, hamasî şiirler kaleme almasını sağlar (Coşkuntürk, 1987).

Basılı tek şiir kitabı *Gözyaşları* 1914'te çıkmakla birlikte içerisindeki şiirler; “1907,1908,1909 en yenisi 1911 yılların”da yazılır (Coşkuntürk, 1987: 50). Ayrıca bunlardan bazıları *Rübab*, *Mehasin* gibi dergilerde de yayımlanır. Şiirlerinde Nâmık Kemal, Tevfik Fikret, Mehmed Emin Yurdakul ve Ziya Gökalp'in etkileri vardır. Diğer taraftan kendisi gibi bir kadın şair olan Nigâr Hanım ile konu bakımından benzerliklerinin olduğu söylenir. Nigâr Hanım da İhsan Raif Hanım gibi aşk şiirlerinin muhatabı olan erkeği gizlemez; fakat onun şiirleri aruz ölçüsündedir, İhsan Raif Hanım ise hece ölçüsüne sadık kalır (Öztürk, 2002).

Şiirlerdeki Metinlerarası İlişkiler

Kubilay Aktulum (2014), Genette'in metinlerarasılık anlayışından hareketle metinlerarası yöntemleri iki ana başlık altında sınıflandırır: “*ortakbirliktelik ilişkisi*” ve “*türev ilişkisi*” (s. 76). Ortakbirliktelik, metinlerin birbirleriyle paylaşılan yapılar, temalar veya anlatı örgüleri üzerinden kurdukları ilişkileri ifade ederken türev ilişkisi, bir metnin diğer metinlerden doğrudan etkilenmesi veya onlardan türetilmesi biçimindeki bağlantıları kapsar. Aktulum, ayrıca metinlerarası yöntemleri “*açık*” ve “*kapalı*” biçimlere ayırır (s. 76). Ona göre (s.76); alıntı ve gönderge açık metinlerarası biçimlerdir ve metinler arasında doğrudan, belirgin bir ilişkiyi ortaya koyar. Gizli alıntı ve anıştırmayı ise daha örtük ve dolaylı biçimde işler. Bunun yanında, yansılama (parodi), alaycı dönüştürüm (travestissement burlesque) ve öykünme (pastiş) gibi biçimler, türev ilişkisine dayanır ve açık metinlerarası stratejiler olarak değerlendirilir. Bu sınıflandırma, metinlerarasılık çalışmalarında hem biçim hem de işlev bakımından bir çerçeve sunar ve metinler arasındaki bağlantıların sistematik biçimde analiz edilmesine imkân tanır.

Aktulum (2014), Genette'in yaklaşımından yola çıkarak (s. 113) anametnin ciddi bir düzende dönüşümüne de değinir. Bu dönüşüm, anametnin “*bir oyun düzeninde, daha çok eğlendirmek ve/ya yermek amacıyla dönüştürülmesi*” süreci olarak tanımlanır (s. 113). Bu dönüşümler, iki temel başlık altında incelenebilir: biçimsel dönüşümler ve izleksel ya da anlamsal dönüşümler. Biçimsel dönüşümler, metnin yapısal özelliklerine odaklanır ve çeviri, koşuklaştırma, düzyazılaştırma, vezin dönüşümü ve biçem dönüşümü gibi teknikleri içerir. Öte yandan, anlamsal dönüşümler, metnin içerik düzeyindeki değişiklikleri kapsar; bu bağlamda öyküsel dönüşüm ve pragmatik edimsel dönüşüm gibi uygulamalar söz konusudur (s. 114–118).

Bunların yanı sıra, Aktulum (2014), Genette'in metinlerarası ilişkilere dâhil etmediği bazı yöntemleri de analizine katar (s. 118–130). Bu kapsamda, klişe ve basmakalıp sözler, metinler arasında yeniden üretilen, kültürel olarak tanıdık ifadeler veya kalıplaşmış anlatılar

olarak ele alınır; şairin ya da yazarın bu sözleri kullanması, önceki metinlerle örtük bir gönderge ilişkisi kurmasını sağlar. Anlatı-içinde anlatı yöntemi ise bir metnin içinde başka bir metni veya hikâyeyi yeniden kurgulamasıyla oluşur; bu durum, metinlerarasılık noktasında hem doğrudan hem de dolaylı bir etkileşime işaret eder. Bu teknikler, metinlerarası ilişkilerin yalnızca alıntı ve göndergeyle sınırlı olmadığını, aynı zamanda kültürel kodların, tekrarlayan motiflerin ve yapısal öğelerin de metinler arası bir diyalog kurabileceğini gösterir.

İhsan Raif Hanım'ın şiirlerinde, dönemin önde gelen bazı şairlerinin etkileri belirgin bir biçimde gözlemlenmektedir. Nâzım Hikmet Polat (2012), metinlerarasılık kavramına doğrudan değinmese de şairde Rıza Tevfik, Mehmet Emin Yurdakul ve Yahya Kemal gibi isimlerin izlerini ortaya koyar. Benzer biçimde, Sinan Çitçi (2007) şiirlerinde Bayburtlu Zihnî, Ziya Gökalp, Nâmık Kemâl, Mehmed Emin ve Mehmet Âkif etkilerinin bulunduğunu belirtir. Bu değerlendirmeler, bireysel yaratıcılığıyla birlikte şairin farklı metinlerle kurduğu ortakbirliktelik ve türev ilişkilerini de anlamak açısından önemlidir.

İhsan Raif Hanım'ın şiirlerinde gözlenen alıntılar, göndergeler ve öykünmeler hem ortakbirliktelik hem de türev ilişkilerine örnek teşkil eder. Kuvvetle muhtemel, şair bu yöntemlere hem edebî çevresine uyum sağlamak hem de kendi özgün sesini oluşturma sürecinde diğer şairlerden öğrenmek ve onları dönüştürmek amacıyla başvurmuştur. Metinlerarasılık yöntemlerinin şiirlerdeki önemi, alıntı ve gönderge ile sınırlı değildir; biçimsel ve anlamsal dönüşümler, anıştırmalar ve öykünmeler aracılığıyla şair, farklı dönemlerde farklı şairlerin etkilerini şiirlerine yansıtabilmiştir. Bu durum, şairin okuma ve öğrenme sırasına göre şiirlerinde hangi öğeleri benimseyip dönüştürdüğünü ortaya koyar. Dolayısıyla İhsan Raif Hanım'ın şiirleri, hem dönemin edebî ortamı ile kurduğu diyalogu hem de metinlerarası yaratıcı süreçler aracılığıyla kendi kimliğini inşa etme çabasını gözler önüne serer.

Anıştırma

Bir metnin başka bir metni, resmi, müziği veya benzeri kültürel ürünleri yapısal ya da anlamsal açıdan hatırlatması şeklinde tanımlanabilecek bu metinlerarasılık yöntemi, anıştırma olarak adlandırılır. Kubilay Aktulum (2014), anıştırmayı “*açık seçik göndermede bulunmadan, bir kişi veya nesne konusunda düşünceyi uyarmaya yönelik bir biçim*” (s. 87) olarak tanımlar. Bu bağlamda, anıştırma, metinlerarasılık analizinde hem doğrudan alıntı ve göndergeye göre daha örtük bir ilişki sunar hem de okuyucuda önceki metinle bağlantı kurma bilinci uyandırır.

İhsan Raif Hanım'ın şiirlerinde (Öztürk, 2002), anıştırma diğer metinlerarası yöntemlerden daha yaygın olarak gözlemlenir. Örneğin, *Feryad-ı Vicdan* şiirindeki “*Zalim, hunhar canavarlar sarmış bütün vatani*” (s. 19) mısrası, özellikle “*canavar, sarmış*” gibi

kelimelerin seçimi ve ifadedeki hamasi ton aracılığıyla, İstiklâl Marşı'nın dördüncü dörtlüğünü (Ersoy, 2016: 602) anımsatır. Bu örnek, anıştırmanın içerik düzeyinde değil, duygusal ve retorik düzeyde de etkili olduğunu gösterir; şair, metinlerarasılık yoluyla tarihî ve kültürel referansları okuyucuya hatırlatırken kendi metninin anlamını güçlendirmektedir.

Aynı şiirde, düşmanın Sultan Murat'ın kabrine ve çevresindekilere yaptığı saygısızlığı konu alan “*Sultan Murat meşhedine at bağlamış bakınız.*” ve “*Düşman gelmiş çizmesiyle tepeliyor başımı*” (s. 19) mısraları, anlam düzeyinde Mehmet Âkif'in o olayı ele aldığı şu dizeleri (Ersoy, 2016: 189–190) anımsatır:

“Söyle, Meşhed, öpeyim secde edip toprağını:
Yok mudur sende Murâd'ın iki üç damla kanı?
Âh Meşhed! O ne? Sâhandaki meyhâne midir?
Kandilin, görmüyorum, nerde? Şu peymâne midir?
Ya harîminde yatan şapkaklı sarhoşlar kim?
Yoksa yanlış mı? Hayır, söyleme, bildim... Bildim!
Basacak mıydı, fakat, göğsüne Sırb'in çarığı?
Serilip yerlere binlerce şehîdin sarığı,
Silecek miydi en alçak neferin çizmesini?
Dürtecek miydi geçen, leş gibi her limesini?” (Ersoy, 2016: 189-190).

Bu örnekte, İhsan Raif Hanım'ın mısraları, Mehmet Âkif'in şiirinin anlamsal ve tematik izlerini taşır; her iki şair de düşmanın anayurdun üzerinde dolaşmasından duyulan rahatsızlığı ve öfkeyi vurgular. Anıştırma yöntemiyle yapılan bu göndermeler, belirli tarihî olaylara dikkat çekmekle kalmaz, aynı zamanda şairlerin ulusal duyguları ve hamasi tonları üzerinden bir edebî diyalog oluşturur.

Tekrardan şiirdeki “*Irz ve namus çiğnensin mi gözümüzün önünde, / Alçak gibi durulur mu iki eller böğürde?*” (s. 20) mısraları; Mehmet Âkif'in “*Irzımızdır çiğnenen, evlâdımızdır doğranan! / Hey sıkılmaz ağlamazsan, bâri gülmekten utan!*” (Ersoy, 2016: 283) dizelerini hatırlatır. Bu iki metin arasındaki ilişki, ortak kelime kullanımı (“irz”, “çiğnenmek”) düzeyinde kalmaz; retorik tavır açısından da belirginleşir. İhsan Raif'in mısralarında yer alan istifhamdaki sorgulayıcı söyleyiş, Mehmet Âkif'in mısralarındaki ünlemle bir haykırışa dönüşür. Böylece Raif'in şiirindeki sarsıcı sorgu, Âkif'in dizelerinde eyleme çağıran bir millî bilinç vurgusuna evrilir. Bu durum, Aktulum'un (2014: 92) belirttiği üzere metinlerarasılığın yalnızca sözcüksel benzerliklerle değil, söylem düzlemindeki tutum ve ses benzerlikleriyle de kurulabileceği fikrini doğrular. İki şiir arasında kurulan bu anıştırma hem tematik hem de ton noktasında bir kültürel yankılanma örneği oluşturur.

Seda-yı Şüheda şiirinde geçen “*Bu ne haldir? Nerdesiniz ey Ümmet-i Muhammet? / Yakışır mı kabrimizi düşmanlara çiğnetmek? / Ezan sesi duymaz olduk felaketli diyarda, / Çan*

sesinden biz yatamaz olduk artık mezarda. / Mahşer midir tepemizde kopan kızıl kıyâmet?” (s. 22) mısraları, Mehmet Âkif’in “*Yâ Rab, bu uğursuz gecenin yok mu sabâhı? / Mahşer’de mi bâcârelerin, yoksa felâhı! / ... Çan sesleri boğsun da, gömülsün mü sükûta?*” (Ersoy, 2016: 195) dizeleriyle güçlü bir metinlerarası yankılanma içindedir. Her iki şair de İslâm dünyasının çöküşünü “kıyâmet” ve “cehennem” imgeleriyle simgelerken; “çan sesi”, hem Batı medeniyetinin sömürgeci ve Hristiyan simgesini hem de İslâm’ın “sessizliğe gömülüştünü” temsil eden kültürel bir göstergedir. Bu bağlamda İhsan Raif’in şiirindeki “ezan-çan” karşıtlığı, Âkif’in “vahdet-teslis” zıtlığıyla semantik bir düzlemde buluşur.

İhsan Raif’in dizelerinde yankılanan ümmet bilincine sesleniş ve isyan tonundaki istifham, Âkif’in “*Yandık diyoruz... Boğmaya kan gönderiyorsun!*” (Ersoy, 2016: 195) gibi dizelerinde görülen Tanrı’ya yönelen sorgulayıcı yakarıyla aynıdır. Bu ortak ses, İslâm ümmetinin çözülüşü karşısında duyulan kutsal bir protestoyu temsil eder. Dolayısıyla iki metin arasındaki metinlerarasılık bağı, “cehennem, kıyâmet, çan sesi” gibi leksikal düzeydeki ortaklıklar, söylem ve kültürel temsillerin benzerliğiyle de derinleşir.

Turhan’ın Anası şiirindeki “*–Birkaç gündür neşesizsin, niye küstün, ne oldu?*” (s. 34) mısraı, anlam bakımından Mehmet Âkif Ersoy’un “*Bülbül*” şiirinin giriş dizesi olan “*Bütün dünyaya küskündüm, dün akşam pek bunalmıştım,*” (Ersoy, 2016: 450) ifadesini anımsatmaktadır. Her iki metinde de “küsmek” fiili, duygusal tepkiyi ve ruhsal bir kapanma hâlini de imlemektedir. Bu ortak duygu atmosferi, Aktulum’un (2014: 87) tanımıyla, “*açık seçik göndermede bulunmadan bir kişi ya da nesne konusunda düşünceyi uyarma biçimi*” olarak tarif edilen anıştırma yöntemine karşılık gelir. Bu durumda İhsan Raif’in dizesi, doğrudan bir atıftan ziyade, Mehmet Âkif’in şiirinde yer alan melankolik içe dönüş hâlini sezdirir; yani metinlerarasılığın ortakbirliktelik ilişkisi düzleminde işler. Raif’in kullandığı “küsmek” fiili, Âkif’teki varoluşsal yorgunluğun gündelik ve duygusal bir biçime indirgenmiş hâlidir. Bu yönüyle Raif, hamasi ya da ideolojik bir bunalımı, kadın bakış açısıyla içsel bir kırgınlığa dönüştürür.

İhsan Raif Hanım’ın *Uyan* (s. 36) adlı şiirindeki “*Uyan yavrurum, uyan gaflet koynundan*” mısraı, Sultan III. Murad’ın “*Uyan ey gözlerim gafletten uyan*” (Çolakoğlu, 2014: 56) dizesiyle biçimsel ve anlamsal bakımdan neredeyse birebir örtüşür. Bu benzerlik, metinlerarasılığın anıştırma biçimlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda İhsan Raif’in dizesi, III. Murad’ın ilahisinde yer alan mistik uyanış çağrısını, modern bir örgüde ulusal ve ahlaki bir uyanış çağrısına dönüştürmektedir.

Şiirdeki benzerliğin yalnızca dilsel değil, tematik bir dönüşüm de içerdiği görülür. III. Murad'ın dizesi tasavvufî bir uyanışı, yani nefsin gaflet uykusundan silkinişini imlerken; İhsan Raif'in dizelerinde bu “uyanış” çağrısı, bireyi ve toplumu millî bilinç düzleminde yeniden diriltme çabasına evrilir. Bu ilişki, Aktulum'un (2014: 117) sınıflandırmasıyla anlamsal dönüştürüm örneğidir.

Hicran (s. 50) şiirindeki mısralar, Rıza Tevfik'in *İssız Ellerde* (Bölükbaşı, 2005: 45-47) şiirini biçimsel ve izleksel bakımdan hatırlatır. Raif'in “*Şu harap edilen boş lânelerde*” (s. 50) dizesi, Tevfik'in “*Matem kanat germiş boş lânelerde*” mısrasına; “*Heyulâ geziyor virânelerde*” (s. 50) dizesi ise “*Güvercin dem çeker virânelerde!...*” ifadesine biçim yönünden benzer. Bu benzerlik, bir anıştırma örneğidir. Her iki şairin “lâne” ve “virâne” gibi kelimeleri hem imge hem de ses düzleminde aynı bağlamda kullanması, ortak bir şiir atmosferinin yeniden kurulmasına yol açar.

Bununla birlikte İhsan Raif'in, Rıza Tevfik'in şiirindeki kafiye düzenini bilinçli biçimde yeniden üretmesi de dikkat çekicidir. Tevfik'in “*bigânelerde, hânelerde, lânelerde, virânelerde, terânelerde, pervânelerde, efsanelerde*” biçiminde sıralanan kafiye ayağı, Raif'in şiirinde “*meyhânelerde, lânelerde, peymânelerde, kâşanelerde, viranelerde*” biçiminde sürdürülür. Bu durum, ses düzeyinde olmakla birlikte şiir geleneğinin biçimsel mirasının dönüştürülmesi anlamına da gelir. Bunların rastlantı olmadığı açıktır; zira İhsan Raif Hanım'ın Rıza Tevfik'ten şiir dersleri aldığı bilinir. Bu durum, onun şiirlerinde Tevfik'in etkisinin doğrudan bir öğretici aktarım değil, bilinçli bir poetik devamlılık ve diyalog biçimi olduğunu düşündürür.

İsyan (s. 57) şiirinin “*Of, bugün semada yine isyan var; / Bak, siyah bulutlar hücum ediyor*” (s. 57) mısraları, Tevfik Fikret'in *Sis* şiirindeki “*Sarmış yine âfâkı bir dūd-ı mu'ânnid, / Bir zulmet-i beyzâ ki pey-â-pey mütezâyid.*” (Tevfik Fikret, 2019: 339) dizeleriyle anlam ve söyleyiş bakımından belirgin bir benzerlik taşır. Her iki şiirde de karanlık atmosfer, toplumsal ve ruhsal çöküşün bir metaforudur. Bu bütünlükte, İhsan Raif'in şiiri, Fikret'in karamsar dünya algısını çağrıştırarak onun estetik mirasına göndermede bulunur. Bu ilişki, metinlerarasılığın anıştırma türüne örnek teşkil eder; zira Fikret'in *Sis*'indeki umutsuzluk ve karanlık metaforu, İhsan Raif'in dizelerinde doğrudan alıntılanmaksızın yeniden üretilir. Böylece, şiirler arasında hem tematik hem de duygusal bir ilişki kurulmuş olur.

Sonbahar (s. 62) şiirindeki “*Ûrperir, titrerim Allah bilir, ki / Ûrperirim baktıkça bana gelir, ki: / Denize aksetmiş ye'sin gölgesi, / Bir enin sanırım duyduğum sesi, / Her yer hüzn içinde, mübhem bir matem.*” (s. 62) dizeleri, Abdülhak Hâmit Tarhan'ın *Makber* (Tarhan, 2016)

şiiirini anımsatır. Zira *Makber* baştan sona bir inilti ve ölüm temasının yankılarıyla örülmüştür. İhsan Raif’in dizelerinde de “enin”, “ye’s” ve “matem” sözcükleri aracılığıyla benzer bir yas duygusu inşa edilir. Bu benzerlik, doğrudan alıntı içermemekle birlikte Hâmid’in şiir evrenine duygusal ve tematik gönderme niteliğiyle bir anıştırma örneğidir. Şair, *Makber*’in ölüm karşısında dile gelen iç sızısını çağrıştırmakla gelenekle örtük bir diyalog kurar; böylece modern bir duyarlılığı klasik bir söyleyiş estetiğiyle buluşturur.

Sen Gideli (s. 73) şiirindeki “*Rüzgârlar ulur âh ü zârını. / Bozuldu bağlar tarumar oldu; / Soldu çiçekler <de> hâksâr oldu*” (s. 73) dizelerindeki “âh ü zâr, tarumar, hâksâr” kelimeleri, Abdülhak Hâmid Tarhan’ın *Makber* (Tarhan, 2016: 37) şiiriyle benzer yapıdadır. *Makber*’in ilk bendinde de “âh u zâr”, “hâksâr” ve “târmâr” kelimeleri yer almakta; bu da İhsan Raif Hanım’ın şiirinin Hâmid’in söz varlığıyla bilinçli bir ilişki kurduğunu düşündürmektedir:

*“Eyyah! Ne yer, ne yâr kaldı,
Gönlüm dolu âh u zâr kaldı.
Şimdi buradaydı gitti elden,
Gitti ebede gelip ezelden.
Ben gittim, o hâksâr kaldı;
Bir gûşede târmâr kaldı;
Bakî o enîs-i dilden, eyvah!
Beyrut’ta bir mezar kaldı.”* (Tarhan, 2016: 37).

Bu bağlamda İhsan Raif Hanım’ın dizeleri, Hâmid’in ölüm ve yıkım temalarını çağrıştıran sözcükleri yeniden üreterek onun şiir mirasına bir örtük anıştırma bulunur. Ancak bu gönderme, yalnızca biçim benzerliğinden ibaret değildir; “tarumar” ve “hâksâr” sözcüklerinin tekrarıyla *Makber*’deki ölüm teması, *Sen Gideli*’de bir ayrılık ve kayıp metafiziği biçiminde yeniden anlamlandırılır. Dolayısıyla İhsan Raif’in bu şiiri, Hâmid’in ölüm karşısında kurduğu trajik söylemin duygusal bir uzantısı olarak değerlendirilebilir.

Hüsran şiirindeki “*Her taraf karanlık: Bora, fırtına*” (s. 86) mısraı hem imgeler hem de duyuş tarzı bakımından Abdülhak Hâmid Tarhan’ın *Tarık* adlı tiyatro metnindeki Matemzede Kız’ın sevgilisinin mezarı başındaki feryadını hatırlatır. Matemzede Kız’ın sözleri, mekânı belirsizlik, keder ve metafizik bir sorgulamayla kuşatırken; karanlık, mezar ve âdeta öte-âleme açılan “mevki” imgesi etrafında yoğunlaşır:

*Her yer karanlık, pür nur o mevki!..
Mağrib mi yoksa, makber mi Yarab?
Ya hâbgâh-ı dilber mi Yâ Rab;
Rü’yâ değil bu, aynıyle vâki!..* (Tarhan, 2002: 71).

Bu sahnede karanlık ile aydınlık arasındaki karşıtlık, hem yasın hem de sevgilinin metafizik yüceltilişinin göstergesi hâline gelir. İhsan Raif Hanım’ın “*Her taraf karanlık: Bora, fırtına*” dizesinde de benzer bir semantik yapı bulunur: Doğa imgeleri (bora, fırtına) karanlıkla

birleşerek ruhsal çalkantıyı dış dünyaya yansıtır. Bu kullanım, metinlerarasılık açısından bir anırtırma örneğidir ve Tarhan'ın romantik-trajik duyarlılığına estetik bir gönderge niteliği kazanır. Hâmid'in şiir ve tiyatrosunda sıklıkla rastlanan ölüm, kayıp ve metafizik belirsizlik atmosferi, İhsan Raif Hanım'ın şiirinde daha bireysel, duygusal ve doğa eksenli bir söyleyişle yeniden üretilir.

Salkımlar Altında şiirinde “Göllerde gelirdi, yıkanırdı ay;” (s. 118) mısrasının sonundaki ifade, Şükûfe Nihâl'in *Su* şiirinde ters bir dizilişle yer alır: “Göğsünde bir sarı ay yıkanırdı” (Yeşilyurt Kayhan, 2005: 73). Bu benzerlik, dönemin ortak imge dünyasına ve özellikle doğa unsurlarının lirizmle bütünleştiği bir duyarlılığa işaret eder. Ayrıca *Salkımlar Altında*'nın genel atmosferinde, Ahmet Haşim'in *Göl Saatleri* (Ahmet Haşim, 2009: 57-63) şiirlerinde hâkim olan sembolik doğa algısının ve melankolik estetiğin izleri hissedilir. Haşim'in eserinde olduğu gibi, doğa burada da dış dünyanın betiminden ziyade şairin iç dünyasını yansıtan bir aynaya dönüşür. Şiirdeki “ay”, “göl”, “su” gibi unsurlar, Haşim'in poetikasında olduğu gibi sembolik bir derinlik kazanır; dış gerçeklikten çok, ruh hâlinin estetik bir yansıması olarak işlev görür.

Fânî (s. 126) şiirinde redif örgüsü, “geldim” sözcüğü etrafında inşa edilmiştir. Şiirin başından itibaren “... devrana geldim, ... seyrana geldim, ... İran'a geldim, ... imana geldim, ... mizana geldim, ... peymanaya geldim, ... divana geldim, ... Sübhan'a geldim.” şeklindeki tekrarlar hem ritmik bir bütünlük sağlar hem de tasavvufî bir yolculuğun safhalarını çağrıştırır. Bu yapı, Rıza Tevfik'in *Büyük Devriye* (Bölükbaşı, 2005: 221–224) adlı şiirinde görülen teknik tercihle dikkat çekici bir benzerlik taşır. Nitekim 1906 tarihli bu şiir, tematik olarak da aynı biçimde “geldim” redifi üzerine kuruludur. İhsan Raif Hanım'ın ilk şiir kitabını 1914'te yayımladığı göz önünde bulundurulduğunda, söz konusu metni görme ihtimali oldukça yüksektir. Rıza Tevfik'in şiirindeki kafiyeli ayaklar;

... a'yâna geldim, ... beyâna geldim, ... meydâna geldim, ... mestâne geldim, ... bir tane geldim, ... erkâna geldim, ... ummâna geldim, ... hayvâna geldim, ... efgana geldim, ... insana geldim, ... yabana geldim, ... pervâne geldim, ... dîvâne geldim, ... lisana geldim, ... Ken'an'a geldim, ... Kur'an'a geldim, ... Selmân'a geldim, ... kurbâna geldim, ... merdâna geldim, ... îmâna geldim, ... vicdâna geldim, ... seyrana geldim.

şeklinde geniş bir liste oluşturur. Bu ayaklardan “imana geldim” ifadesi her iki şairin metninde de ortak olarak yer alır. Ayrıca her iki şiirde de yer adlarının kafiyede kullanılması önemli bir benzerliktir. Rıza Tevfik'in dizelerinde Kenan ve Selman dikkati çekerken; İhsan Raif'in şiirlerinde İran ve Sübhan'ın yer aldığı görülür. Bunun için biçimsel tercihlerin (redifler ve yer adlarıyla sağlanan kafiye yapısı) yanı sıra, şiirlerin tasavvufî seyir ve manevî dönüşümü

çağrıştıran semantik düzlemleri de birbirleriyle ilişkili görünmektedir. Bu bakımdan iki şiir arasında teknik, söyleyiş ve imgelem düzeyinde bir anıştırma ağı kurulduğu söylenebilir.

Kafkas şiiri, 1910'lu yıllarda Rusların Kafkasya'daki şiddet ve baskı politikalarının Osmanlı entelektüel kamuoyunda yarattığı etki için kaleme alınmıştır. Bu dönemde yalnız İhsan Raif değil, pek çok şairin Kafkaslar'a dair şiirler yazdığı bilinmektedir; dolayısıyla metin, dönemin millî duyarlık atmosferi içinde gelişen ortak şiir yöneliminin bir parçasıdır. Şiirde geçen “*Sana karşı iman bilmez ebedî bir kinim var...*” (s. 136) mısraındaki “iman” ve “kin” sözcüklerinin birlikteliği, özellikle 1912 Balkan Savaşları sırasında sloganlaşmış olan “*Benim dinim kinimdir*” ifadesini çağrıştıır (Bardakçı, 2012). Bu sloganda, dönemin millî söylemini belirleyen hınç, intikam ve var oluş kaygısı yoğunlaşır.

Aynı sözün Süleyman Nazif tarafından *Batarya ile Ateş* (Ay, 2016) adlı eserinin başına alınmış olması, ifadenin anonim bir slogan olmaktan öte, dönemin kültürel-siyasal hafızasında güçlü ve dolaşan bir söylem olduğuna işaret eder. Bu durum, İhsan Raif'in şiirindeki duyarlılığın tesadüftten öte; çağdaş edebî ve toplumsal söylemlerle etkileşim hâlinde olduğunu gösterir. Bu sebeple şiirdeki söz konusu mısra, yalnızca anlam düzeyinde değil, tarihsel ve ideolojik çağrışımlarıyla da metinlerarası bir anıştırma sunar.

Sevdalı Belde (s. 156) şiirinin başlığı, Ahmet Hâşim'in *O Belde* (Ahmet Hâşim, 2009) başlıklı şiirini çağrıştıır. Her iki metnin de aşk temasını işlemesine karşın, içerik yönünden aralarında doğrudan bir metinlerarası aktarım ya da gönderge bakımından benzerlik saptanmaz. Buradaki benzerlik “belde” kelimesinin başlık için ortak kullanımından kaynaklanır. Bu, anlam üretimine katkı sunmayan, isim düzeyinde kalan sınırlı bir ad-çağrışımsal anıştırma olarak değerlendirilebilir.

Diyor Ki şiirindeki “*Maziyi düşündüm melâl içinde, / Bir gölge gördüm hayal içinde*” (s. 169) mısraları, Abdülhak Hâmid'in *Makber* adlı eserinde “*Gördüm yüzünü türâb içinde, / Geldim, aradım kitab içinde*” (Tarhan, 2016: 44) dizeleriyle oluşturduğu söyleyiş biçimini çağrıştıır. Her iki şiirde de “içinde” redifiyle sağlanan ses tekrarına dayalı yapı, biçimsel yakınlığı belirgin kılar. Anlam düzleminden ziyade melankolik atmosferin ve hüznü duyusuna dayalı duygusal tonun benzerliği, iki metin arasındaki anıştırma ilişkisini düşündürür. Bu bağlamda benzerlik, içerikten çok üslup ve biçimsel tekrarlar üzerinden ilerler.

İstanbul Sultanî'si Marşında geçen “*Yükseliriz, yükselmektir, çünkü bizim gayemiz*” (s. 175) mısraı, Tevfik Fikret'in *Ferda* şiirindeki “*Kudsî birer misâl-i vatandır... Vatan gayur / İnsanların omuzları üstünde yükselir.*” (Tevfik Fikret, 2017: 103) ve “*Yükselmeyen düşer: Ya terakkî, ya inhitât! / Yükselmeli, dokunmalı alnın semâlara;*” (Tevfik Fikret, 2017: 105)

dizeleriyle aynı eylem üzerinden kurulan söylem ortaklığıyla ilişkilendirilebilir. Her iki metinde de “yükselmek” fiilinin, bireysel ya da toplumsal terakkiyi hedefleyen bir ideali karşılayan ana kavram olarak seçilmesi, metinlerarası bir çağrışımdır. Benzerlik ortak bir kelime kullanımına indirgenemeyecek biçimde, yükselmenin tinsel, ahlaki ve millî bir amaç olarak kurgulanışına da temas eder. Dolayısıyla bu ilişki, açık bir atıftan ziyade, anlam ve ideolojik tutum düzeyinde gerçekleşir.

İstanbul şiirindeki “*Kocamış Bizans'ın gölgesi vardır.*” (s. 177) mısraında Bizans'ın “yaşlılık” ve “eskimişlik” nitelikleriyle anılması, Tefik Fikret'in *Sis* şiirinde Bizans'ı hedef alan “*Ey köhne Bizans, ey koca fertût-i musahhir*” (Tefik Fikret, 2019: 339) dizesini hatırlatır. Her iki şair de Bizans'ı tarihsel ve kültürel olarak artık hükmü geçmiş, yıkıcı etkisini yitirmiş ve sembolik bir tortuya dönüşmüş bir yapı olarak tasvir eder. Bu bağlamda “kocamış” ve “köhne” nitelendirmeleri, yalnızca fiziksel eskimişliğe değil, Bizans'ın zihinsel ve kültürel anlamda çöküşünü imleyen ortak bir söylem alanı meydana getirir. Söz konusu benzetmeler, metinlerarası düzlemde anlam çağrışımı yoluyla işlemekte; İhsan Raif Hanım'ın şiirinde Bizans'ın geçmişten kalan karanlık bir gölge şeklinde tasavvur edilmesi, Fikret'in şiirindeki tarihsel eleştirel tavırla örtüşmektedir. Bu yönüyle ilişki, doğrudan alıntıya dayanmayan; ancak aynı tarihsel imgenin neredeyse farksız bir ideolojik tutumla işlenmesi bakımından anıştırma düzeyinde konumlanır.

Anadolu şiirindeki “*Dünya dedikleri genç kocakarı*” (s. 181) mısrasında yer alan “genç kocakarı” oksimoronu, Tefik Fikret'in *Sis* şiirinde rastlanan bir söz sanatını hatırlatır: “*Ey bin kocadan arta kalan bîve-i bâkîr*” (Tefik Fikret, 2019: 339). Her iki dizede de yaşlılıkla gençlik veya tazelik unsurlarının bir arada kullanılması, tarihsel bir çelişkinin ifadesi olarak karşımıza çıkar. İhsan Raif'in dizelerinde dünya; yıpranmış, eskimiş olmasına rağmen hâlâ tazelik iddiasını sürdüren bir figür olarak ele alınırken Fikret'te İstanbul aynı paradoksal söylemle tasvir edilir. Her iki şairin belirlediği karşıt niteliklerin bileşimi, biçimsel bir benzerlikle birlikte metaforik düzeyde tükenmişlik ile diriliğin iç içe geçmiş düşüncesini çağrıştırır. Dolayısıyla benzerlik, metinlerarası ilişkiler içerisinde anıştırma düzeyinde değerlendirilebilir; her iki şair de zamanın tahrip edici etkisine rağmen yaşamın direnç göstermesini oksimoron aracılığıyla imler.

Reşit Paşa'ya adlı şiirde yer alan “*Bir melekti aslına gitti, karıştı buncası*” (s. 184) mısrasında, kaybedilen kişinin insanî varlığının ötesinde, ontolojik olarak bir “melek” konumunda olduğu ve bu nedenle aslına, yani metafizik âleme döndüğü algısı uyandırılır. Aynı yaklaşım, Abdülhak Hâmit Tarhan'ın *Makber* şiirinde geçen “*Cânân ki bir melekti, uçtu*”

(Tarhan, 2016: 324) dizesinde görülmektedir. Her iki ifadede de “bir melekti” söz öbeğinin aynen kullanılmış olması, metinlerarasılık yönünden anıştırma niteliği taşır. Ortak söz varlığı, kaybedilen sevgilinin ölümden ziyade asli vatanına, yani semavî menşesine döndüğü düşüncesini pekiştirir. Her iki metinde de ölüm, kutsal olana dönüş biçiminde yorumlanır. Bu bağlamda söz konusu dizeler, ölümün transendental boyutunu merkeze alan bir poetik tavrı paylaşarak iki şair arasında anlam ve imge düzeyinde belirgin bir yakınlık kurmaktadır.

İhsan Raif Hanım’ın *Vâveylâ* (s. 17–18) adlı şiiri, yalnızca Namık Kemal’in aynı isimli eserine değil, Mehmet Âkif Ersoy’un *Çanakkale Şehitlerine* (Ersoy, 2016: 407–409) başlıklı şiirine de hem üslup hem de kelime düzeyinde benzerlikler taşır. Raif’in “*Medeniyet bizde diye ettiğin o iddia, / Hep yalanmış, hep sahteymiş, hep uydurma, hep riya.*” mısraları, anlam ve sözcük seçimi bakımından Âkif’in “*Medeniyet denilen kahbe, hakikat, yüzsüz.*” dizesiyle eleştirel bir tonda buluşur. Her iki şiirde de “medeniyet” kavramı, Batı’nın ikiyüzlü ve yıkıcı yüzünü temsil eden bir imgeye dönüştürülmüştür.

Yine, “*Çıkık kollar, kırık başlar, parçalanmış kemikler.*” mısrası, uzuvların art arda sıralanışıyla *Çanakkale Şehitlerine*’deki “*Kafa, göz, gövde, bacak, kol, çene, parmak, el, ayak*” dizisini çağırır; her iki örnekte de insan bedeninin parçalanışı, savaşın dehşetini somutlaştıran bir ritmik anlatım aracına dönüşür. Ayrıca “*Bu mezalim Afrika’da yamyamları ürpertir.*” ifadesi, Âkif’in “*Kimi Hindü, kimi yamyam, kimi bilmem ne belâ...*” dizesiyle kültürel çağrışım düzeyinde kesişir. Birebir bir alıntıdan ziyade, anlam, ses ve üslup düzeyinde ortaya çıkan bu benzerlikler, metinlerarasılık kuramı çerçevesinde bir anıştırma ilişkisi olarak değerlendirilebilir. Her iki şair de savaşın vahşetini, medeniyet eleştirisiyle birleştirir; fakat İhsan Raif Hanım, bu temayı bir kadın şairin duygusal bakış açısıyla yeniden yorumlar. Bunun için *Vâveylâ* hem dilsel hem de düşünsel düzeyde Mehmet Âkif’in poetikasına cevap veren bir metin niteliği taşır.

İhsan Raif Hanım’ın şiirlerinde anıştırma yöntemi, metinlerarasılığın en yoğun biçimde görülen aktarım biçimidir. Şair, doğrudan alıntıya başvurmadan, geçmişin şiirsel ve kültürel söylemlerini sezdirme, hatırlatma veya dönüştürme yoluna gitmiştir. Bu anıştırmalar çoğu zaman kelime düzeyinde olmakla birlikte duygusal ton, imge seçimi, biçimsel yapı ve tematik atmosfer aracılığıyla da kurulmuştur. Abdülhak Hâmit Tarhan, Tevfik Fikret, Mehmet Âkif Ersoy ve Rıza Tevfik gibi şairlerin eserlerinden yansıyan izler, İhsan Raif’in şiir dünyasında yeni anlamlar oluşturur. Böylece şair hem geleneğin devamlılığını sürdürür hem de onu modern duyarlık ve kadın öznenin içsel sesi üzerinden yeniden yorumlar. Bu yönüyle anıştırma, İhsan

Raif Hanım'ın poetikasında etkileşim biçiminden ziyade geçmişle kurulan bilinçli bir edebî diyalog ve kimlik inşası aracı hâline gelir.

Alıntı ve Göndergeler

Alıntı, başka bir metinden alınan ifadelerin biçim ya da içerik olarak doğrudan yeni metne dâhil edilmesidir. Alıntı, genellikle kaynak metnin varlığını açık biçimde hissettirir ve söylem düzeyinde bir iz taşır. Gönderge ise daha dolaylı bir ilişki biçimidir; önceki metnin adı, kişisi, olayı veya imgesi açıkça aktarılmadan, ima ya da çağrışım yoluyla hatırlatılır. Aktulum (2014), bu iki terim arasındaki farkı alıntının açık bir aktarım, göndergenin ise örtük bir anımsatma biçimi olması şeklinde özetler (s. 76-83).

İhsan Raif Hanım'ın şiirlerinde bu iki yöntem, geleneğin sürekliliği ve modern duyarlılığın ifadesi arasında köprü işlevi görür. Şair, Klasik Türk Edebiyatı'ndan gelen isimleri ve dini-mitolojik göndermeleri sıklıkla anarken Batı edebiyatı ve kendi döneminin toplumsal şahsiyetlerine de dolaylı biçimde referanslarda bulunur. Bunlar hem kültürel birikimi görünür kılar hem de şairin edebî kimliğini önceki metinlerle diyalog hâlinde inşa ettiğini gösterir. Bu sebeple İhsan Raif'in şiirlerinde alıntı ve göndergeler geçmişle bugünü buluşturan bir poetik devamlılık stratejisidir.

Feryad-ı Vicdan şiirinde yer alan “*“Korkak Türkler” türküsünü gaydasında çalsın mı?”* (s. 20) ifadesi, dönemin tarihsel koşullarını çağrıştıran metinlerarası bir referanstır. Burada adı geçen türkü, işgal yıllarında düşman askerleri tarafından söylenen bir ezgiye atıfta bulunur. Hayriye Süleymanoğlu Yenisoy (2012), İhsan Raif Hanım'ın şiirlerini incelediği makalesinde bu türküyü değinerek eserdeki kültürel ve tarihsel izleklerin Balkan coğrafyasına dayandığını belirtir. Bu durum, şiirde geçen türkünün Arnavutça, Bulgarca veya diğer Balkan dillerinden birine ait olabileceği ihtimalini güçlendirir. Dolayısıyla söz konusu ifade, metin içinde kesişen bir metinlerarası ilişki örneğidir.

Koca Nine adlı şiirde geçen “*‘Kal selamet’ türküsünü söyleyerek yokuşu*” (s. 116) mısrasında, adı anılan türküyü doğrudan bir gönderge yapılmıştır. Bu örnekte İhsan Raif Hanım, “Kal selamet” türküsüne yer vererek, halk hafızasında yer etmiş bir kültürel öğeyi şiirine dâhil eder. Mustafa Argunşah'a (2017) göre bu türkü, Gagauzların Varna'yı kaybetmeleri üzerine söylenmiştir. Bu atıfta folklorik bir unsurun ve aynı zamanda tarihsel bir trajedinin de izi bulunmaktadır. Şair, bu türkü aracılığıyla hem millî hafızaya hem de Balkan göçlerinin duygusal mirasına seslenir. Böylece gönderge, şiirde geçmişle bugünü buluşturan bir kolektif bellek aracına dönüşür.

Kâinatım (s. 69) adlı şiirde geçen “*Şarab-ı Kevser’i ben orda içtim.*” mısrasındaki “Şarab-ı Kevser” ifadesi, İslâmî ve tasavvufî literatürdeki güçlü çağrışımları nedeniyle açık bir gönderge niteliği taşır. Kevser, Kur’ân-ı Kerîm’de adı geçen ve Cennet’te bulunduğu inanan ilahi bir nehir veya su kaynağı olarak yorumlanır. İskender Pala’ya göre (2004), tefsirlerde bu kavram farklı anlamlarda ele alınmış; edebî metinlerde ise çoğunlukla “Âb-ı Kevser” veya “Şarâb-ı Kevser” biçimlerinde kullanılmıştır (s. 268). İhsan Raif Hanım, bu geleneksel tamlamalardan ikincisini; “Şarâb-ı Kevser”i tercih ederek Cennet’teki ebedî mutluluk ve manevî arınma imgesini şiirine taşır. Böylece kelime bir dinî sembol olmaktan öte tasavvufî anlamda aşkın bilgiye ve manevî içkiye ulaşma hâlinin bir metaforu olur.

Ruhumun Ayrılmaz Yoldaşına (s. 74) şiirinde geçen “*sırr-ı Bektaşî*” tamlaması, doğrudan Bektaşîlik tarikatına yapılan bir göndermedir. Bu ibare hem tasavvufî bir kimliğe hem de Bektaşîliğin mistik bilgi anlayışına işaret eder. İhsan Raif Hanım’ın bu tür tercihleri, onun şiirlerinde dinî-tasavvufî terminolojiyi kültürel bir referans olarak değerlendirdiğini gösterir. Aynı eğilim, şairin bazı şiirlerini doğrudan belirli kişilere ithaf etmesinde de görülür. Örneğin, *Filozof Doktor Rıza’ya İthaf* (ss. 166–167) başlıklı şiir, dönemin tanınmış düşünürlerinden ve hocası olan Rıza Tevfik’e yöneltilmiş bir göndermedir. Benzer şekilde, *Piyer Loti* (s. 232) adlı şiiri, Batı edebiyatında ve Türk–Fransız kültürel ilişkilerinde önemli bir figür olan Pierre Loti’ye ithaf edilmiştir.

Bu örnekler, İhsan Raif Hanım’ın göndermelerini yalnızca dinî ve tasavvufî alanla sınırlamadığının, onları entelektüel ve kültürel çevresine de taşıdığının bir belirtisidir. Şair hem Doğu mistisizmine hem de Batılı düşünce ve sanat çevrelerine işaret eder. Dolayısıyla, bunlar onun şiirlerinde sadece bir referans işlevi görmez; kimlik, aidiyet ve entelektüel konumlanma araçları olarak da anlam kazanır.

İhsan Raif Hanım’ın şiirlerinde gelenekten en sık andığı isimler arasında *Leyla* ve *Mecnun* öne çıkar. *Mecnun* ismine *Hüsran* (s. 86), *Dertli* (s. 128), *Zeliha* (s. 160), *Leyla* (s. 171), *Sevdalı Belde* (s. 200) ve ayrıca “*Salverin Mecnunlar’ı gelsinler Allah aşkına*” (s. 209) şiirlerinde rastlanırken; *Leyla* ismi *Dertli* (s. 128), *Zeliha* (s. 160), *Leyla* (s. 171) ve *Sevdalı Belde* (s. 200) şiirlerinde geçer. Bu isimler, Klasik Türk Edebiyatı’nın vuslatsız aşk geleneğini temsil eden en köklü sembollerdendir. “Leyla ile Mecnun” hikâyesi, dünyevî aşktan ziyade; maddî aşktan manevî aşka, beşerî sevgiden ilahî olana geçişi simgeleyen tasavvufî bir anlatı olarak da yerleşmiştir. İhsan Raif Hanım, bu geleneksel çerçeveyi sürdürmekle birlikte, Leyla ile Mecnun’u aşkın hem dünyevî hem metafizik boyutlarını yansıtan çift yönlü sembeler olarak işler. Mecnun, onun şiirlerinde çoğu kez yalnızlık, delilik ve aşkın sonsuzluğu ile özdeşleşirken;

Leyla, idealize edilmiş ancak ulaşılamaz sevgiliyi temsil eder. Bu yönüyle şair, klasik bir mazmunu modern duyarlılıkla yeniden yorumlar. Onun Leyla ve Mecnun göndermeleri edebî bir geleneğe bağlılık göstergesi olmakla birlikte aynı zamanda kadın öznenin aşk, inanç ve varoluş arayışını gelenek içinden ifade etme biçimi olarak da okunabilir.

İhsan Raif Hanım'ın gelenekten faydalanarak şiirlerinde adını andığı kişiler sadece Leyla ile Mecnun'la sınırlı değildir. Şair, *Kerem* (s. 143) ve *Sevda'lı Belde* (s. 200) adlı şiirlerinde Kerem'e; yine şiirde Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı ve Tahir ile Zühre çiftlerine; *Zeliha* (s. 160) adlı şiirinde ise Yusuf ile Zeliha ile Vamık'ın Azra'sına göndermelerde bulunur. Bu isimler, Klasik Türk edebiyatı ve halk anlatılarında aşkın efsaneleşmiş kahramanları olarak, çoğunlukla kavuşamama teması etrafında şekillenmişlerdir. Bunlar, imkânsız aşkı, sabır ve fedakârlıkla yoğrulmuş bir duygusal derinliği ifade eden kültürel kodlardır. İhsan Raif Hanım, bu figürleri şiirlerinde doğrudan anarak geleneğe bağlılığını, aşkın metafizik ve trajik tarafını modern bir duyarlılıkla yeniden kurma eğilimini de açığa çıkarır.

İhsan Raif Hanım, şiirlerinde geleneksel imge repertuarından özellikle “anka kuşu” motifini birden fazla şiirinde kullanmıştır. *Dertli* (s. 128), *Bektaşî* (s. 203) ve 176. sayfadaki isimsiz şiirinde görülen bu imge, Klasik Türk edebiyatının sembol kuşlarından biri olan Anka'ya (Simurg) doğrudan bir göndermedir. Anka, eski edebiyatta Kafdağı'nda yaşadığı, yere hiç konmadığı ve erişilmez bir bilgelik sembolü olduğu biçiminde tasvir edilir (Pala, 2004). İhsan Raif Hanım, bu anlam çerçevesine sadık kalır ve Anka'yı şiirlerinde ulaşılmaz olanın ve aşkın bilgelik arayışının metaforu hâline getirir.

Ayrıca, geleneksel referanslar arasında Türk halk şiirinin önemli temsilcilerinden Âşık Ömer'in (s. 202) de adı geçer. Şairin *Sevda'lı Belde* (s. 200) şiirinde, Âşık Ömer'in anılması, İhsan Raif'in divan geleneğiyle birlikte halk edebiyatıyla da bilinçli bir bağ kurduğunun kanıtıdır. Bu tür göndermeler, onun şiirlerinde Doğu'nun mistik mirasıyla halkın sözlü kültürünü bir araya getiren çift yönlü bir edebî kimlik oluşturur.

İhsan Raif Hanım'ın şiirlerinde dikkat çeken bir diğer yön, İslâmî atıfların yoğunluğudur. *Garip* şiirinde “*Ben nar-ı Elest'le yanmışlardanım*” (s. 129) dizesiyle Bezm-i Elest'e; *İstanbul* şiirinde “*Hazret-i Havva'nın nefesi vardır*” (s. 179) ifadesiyle Hz. Havva'ya; *Bektaşî* şiirinde “*Mademki yazmışın Levh-i Mahfuz'da*” (s. 203) mısrayla Levh-i Mahfuz'a; “*Sâhibine kul şefa'at ya Muhammed Mustafâ!*” ve “*Rûz-i Mahşer'de ümidim Muhammed Mustafa'dandır*” (s. 224) dizeleriyle Hz. Muhammed (s.a.v.)'e ve mahşer gününe; son olarak “*Sırtlarını Hızır eli, kudret eti okşasın*” (s. 230) mısrayla Hz. Hızır (a.s.)'a gönderme yapar.

Bunlar, şairin hem tasavvufî birikimden beslendiğini hem de dinî sembolleri lirik ve metaforik bir anlatım aracı olarak kullandığını gösterir. İhsan Raif Hanım, bu tür referanslar aracılığıyla bireysel duygularını kutsal bir çerçeveye yerleştirir; böylece dünyevî temaları manevî anlamlarla zenginleştirir. Dolayısıyla İslâmî göndergeler, İhsan Raif'in şiirlerinde sadece inançla ilgili bir motif değil; metinlerarası bir bağ işlevi görerek geleneksel manevî dilin modern şiirde yeniden anlam kazanmasına katkı sağlar.

İhsan Raif Hanım, en yoğun göndermelerini *Sevdalı Belde* (ss. 200–202) adlı şiirinde yapar. Bu şiirde hem coğrafi yerler hem de Batı kültürü ve Yunan mitolojisinden adlar yer alır. Şiirde geçen Diaskios, Büyükada'nın Yunanca adıdır; Hristos ise Burgazada'da bulunan bir manastırın ismidir. Ayrıca Büyükada'daki Aya Yorgi Kilisesi'ne de doğrudan atıfta bulunulur. Bunun yanı sıra Yunan mitolojisinden Afrodit ve Penelop, Yunan edebiyatından lirik şair Safo, Roma tarihinden İmparatoriçe Messalina, Mısır Kraliçesi Kleopatra ve onun âşığı Julius Caesar'ın adlarının anılmasıyla, İhsan Raif Hanım kültürel göndermelerini geniş bir uygarlık dairesine yayar. Bunlar, bilgi aktarımından öte şairin Batı mitolojisi ile Doğu duyarlılığı arasında kurduğu poetik bir köprüdür. Mitolojik ve tarihsel figürlerin şiire taşınması hem kültürel belleğin yeniden üretimini hem de evrensel aşk, güzellik ve iktidar temalarının yerleştirilmesini sağlar.

Benzer biçimde, *Selçuk Hatun Marşı*'nda (s. 163) Çelebi Mehmed'in kızı ve Fatih Sultan Mehmed'in halası Selçuk Hatun'a, *İstanbul* (s. 177) şiirinde Fatih Sultan Mehmed'e, *Ey Ehl-i İslâm* (s. 229) adlı şiirinde ise İslâm ümmetine göndermelerde bulunulur. Böylece İhsan Raif Hanım, şiirlerinde hem Doğu'nun tarihî şahsiyetleri hem de Batı'nın mitolojik kahramanları aracılığıyla çok yönlü bir kültürel ve medeniyetler arası bilinç inşa eder.

İhsan Raif Hanım'ın şiirlerinde yer alan alıntı ve göndergeler, onun hem Doğu hem Batı edebiyatı gelenekleriyle kurduğu çok yönlü etkileşimin açık bir göstergesidir. Şair, kimi zaman kaynak metinden doğrudan aktardığı ifadelerle açık alıntı, kimi zaman ise ima, isim anışı veya kültürel çağrışımlar yoluyla örtük bağlar kurarak metinlerarasılığın farklı yöntemlerini kullanır.

Klasik Türk edebiyatından ve dinî-tasavvufî kaynaklardan yaptığı göndermeler, onun geleneğe duyduğu saygıyı yansıtırken Batı edebiyatına, mitolojisine ve tarihine yönelik alıntı ve atıflarla, şair evrensel bir şiir estetiği kurmayı arzular. Bu yönüyle İhsan Raif Hanım'ın şiirleri hem kültürel sürekliliği koruyan hem de farklı medeniyet daireleri arasında diyalog kuran bir edebî köprü işlevi üstlenir. Dolayısıyla alıntı ve göndergeler, onun poetikasında geçmişe yönelmiş bir bakışla birlikte modern Türk şiirinin çok kültürlü yapısına katkı sağlayan dinamik bir anlam kurma biçimidir.

Gizli Alıntı ya da Anlamsal ve Biçimsel Dönüştürme

Metinlerarasılıkta gizli alıntı, bir yazarın başka bir metinden aldığı bölümü bir kaynak göstermeksizin veya tırnak işareti kullanmaksızın kendi metnine dâhil etmesi durumudur (Aktulum, 2014: 83). Bu ilişki biçimi, alıntının örtük biçimde varlığını sürdürdüğü metinlerarası bir etkileşime işaret eder. İhsan Raif Hanım'ın şiirlerinde bu tür bir ilişki üç örnekte görülür; ancak bu durum, modern anlamda bir “intihal” değil, Türk şiir geleneğinde nazirecilik anlayışının doğal bir uzantısıdır.

Nazirecilik, başka bir şairin şiirini anlam veya biçim noktasında taklit ederek yahut kısmen dönüştürerek yeniden yazma sanatıdır. Bu yönüyle, metinlerarasılık kuramındaki biçimdönüştürme veya anlamdönüştürme kavramlarına karşılık gelir. Nazire, kaynak metnin yapısal iskeletini korurken söylem düzeyinde farklı bir duyarlık ve bakış açısı kazandırır.

İhsan Raif Hanım'ın şiirlerinde bu geleneğin en belirgin örnekleri, *Vâveylâ* ve *Hilâl-i Ahmer* adlı şiirlerinde görülür. Şair, bu eserlerde sadece başlıkları önceki metinlerden ödünç almakla yetinmez; temayı koruyarak yeni bir duyarlılık alanı da inşa eder. Böylece geleneksel nazirecilik anlayışını çağdaş bir biçimde yeniden üretir. Bu yönüyle İhsan Raif Hanım'ın gizli alıntı biçimindeki dönüştürmeleri, geleneğin yeniden yazımı olarak değerlendirilebilir; zira bu şiirlerde hem önceki metinlerin izleri korunur hem de kadın öznenin sesiyle yeni bir anlam oluşturulur.

İhsan Raif Hanım, Nâmık Kemâl'in *Vâveylâ* (s. 17–18) başlıklı şiirinin yalnızca başlığını ödünç alarak yeni bir şiir kaleme almıştır. Nâmık Kemâl'in aynı adlı şiiri, şairin milletinin içine düştüğü gaflet karşısındaki öfkesini dile getirdiği ve muhatabını doğrudan vatan toprağı ile Allah olarak belirlediği bir metindir (Göçgün, 1999). Buna karşılık, İhsan Raif Hanım'ın şiirinde muhatap Avrupa'dır; şiirin temel izleği, “medeniyet” kavramı üzerinden Batı'nın sömürgeci ve ikiyüzlü tutumunun eleştirisine yönelir. Bu nedenle iki şiir arasında ne biçimsel ne de anlamsal düzeyde doğrudan bir benzerlik söz konusudur.

Ancak İhsan Raif'in “*Gül yerine kan koyuyor medeniyet kasrında*” dizesi, Nâmık Kemâl'in ilk bendinde yer alan “*Gül değil arkasında kanlı kefen*” mısramı çağrıştıır. Her iki ifade de “gül” ve “kan” kelimeleri arasındaki sembolik karşıtlık dikkat çekicidir. Bu benzerlik, doğrudan bir alıntı olmamakla birlikte, anlamsal bir dönüştürmeye işaret eder. İhsan Raif Hanım, Nâmık Kemâl'in şiirindeki metaforik yapıyı yeni bir tarihsel bağlam ve ideolojik ton içinde yeniden üretir.

Yolcu şiirindeki “*Şu kara taş yastığımdır, döseğim de şu toprak*” (s. 24) mısraı, Yunus Emre'nin “*Tâze vü yumşak giymeyem cümlesinden fârîğ olam / Ger döseğim toprağıse*

yasduğumu taş eyleyem” (Gölpınarlı, 1943: 203) beytiyle doğrudan bir metinlerarası örtüşme içindedir. Bu benzerlik tematik, anlamsal, sözdizimsel ve imgesel düzeyde de neredeyse aynıdır. Aktulum’un (2014: 91) sınıflandırmasına göre bu tür bir ilişki, “doğrudan alıntı” ya da “gizli alıntı (örtük alıntı)” biçiminde değerlendirilir; çünkü metin, önceki metnin söylemini neredeyse değiştirmeden yeniden üretir. Yunus Emre’nin dizelerinde “toprak” ve “taş” imgeleri, fânîlik bilincinin ve dünyevî arzularından el çekmenin sembolü olarak belirirken İhsan Raif’in şiirinde aynı imgeler, ölüm sonrası dinginlik ve tevazu içinde kabullenme anlamları kazanır. Bu yönüyle Raif’in dizesi, Yunus’un mistik teslimiyetini yeniden çağırır ve ona kadınsı bir duyuşun ruhsal sükûnetini ekler.

Ayrıca bu benzerlik, alıntılama ve aynı zamanda ortakbirliktelik ve türev ilişki türünde de okunabilir. Aktulum’un (2014: 118-120) tanımladığı biçimiyle ortakbirliktelik, iki metnin temalar ve imgeler üzerinden kültürel bir havzadan beslenmesi; türev ilişki ise bir metnin diğerini dönüştürerek yeniden üretmesidir. İhsan Raif’in Yunus Emre’ye yaklaşımı, işte bu iki yöntemin birleştiği bir noktadadır: Yunus’un “tasavvufî sadeleşme” söylemini alır, fakat onu kendi çağının “modern bireyin yalnızlığı” duygusuyla harmanlayarak yeniden işler. Dolayısıyla bu dizeler arasındaki metinlerarası bağ, dilsel düzlemde bir benzerlikle birlikte tasavvufî bir dünya görüşünün kadın şairin lirik benliğinde yeniden doğması biçiminde yorumlanabilir. Bu durum, İhsan Raif’in şiirlerinde sıkça görülen kültürel devamlılık ile bireysel dönüşüm arasındaki dengeyi göstermesi bakımından önemlidir.

İhsan Raif Hanım, *Hilâl-i Ahmer* (s. 38) başlığını şiirine koyarak ilk bakışta Tevfik Fikret’in aynı adlı şiirine nazire yapar gibi görünür. Ancak iki metin arasında, özellikle anlam düzleminde belirgin farklılıklar bulunmaktadır. Tevfik Fikret’in şiiri, savaşın insani yıkımlarını, dünyanın bir “kan ve gözyaşı sahnesine” dönüşmesini ele alırken bu trajediler karşısında Hilâl-i Ahmer’in (Kızılay’ın) varlığına duyulan acı bir gerekliliği dile getirir. Fikret’in bakış açısı, savaşın insanlık dışı taraflarına odaklanan eleştirel ve karamsar bir tondadır. Buna karşılık, İhsan Raif Hanım’ın *Hilâl-i Ahmer* şiiri tamamen farklı duygusal ve ideolojik bir perspektife sahiptir. Şair, Hilâl-i Ahmer’in savaş ortamında üstlendiği insani ve vicdani görevleri övgüyle ele alır; kuruluşun fedakârlıklarını, merhamet duygusunu ve şefkat misyonunu yüceltir. Bu nedenle şiir, Tevfik Fikret’in aksine iyimser ve millî bir duyarlılıkla yazılmıştır. Bu durum, İhsan Raif’in şiirinde hem biçimsel hem de anlamsal bir dönüştürümün gerçekleştiğini gösterir. Şair, aynı başlığı koruyarak biçimsel bir benzerlik yaratırken, anlam düzeyinde Fikret’in eleştirel tonunun yerine umut, inanç ve toplumsal dayanışma duygularını yerleştirir.

Cemil Öztürk'ün, İhsan Raif Hanım'ın üçüncü şiir defterindeki Osmanlı Türkçesiyle yazılmış metinleri Latin harflerine aktardığı çalışmasında yer alan *Hançer* (s. 183) şiiri, Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Davet* (Çamlıbel, 1969: 87–88) şiiriyle birebir aynıdır. Bu durum, metinlerarasılık noktasında gizli alıntı; Kubilay Aktulum'un (2014: 83) ifadesiyle ise aşırma ilişkisi içerisindedir. Ancak bu durum bilinçli bir intihal olarak değil, dönemin yazınsal alışkanlıkları ve nazire geleneği doğrultusunda değerlendirilmelidir.

Şiirin İhsan Raif'in el yazısıyla tutulduğu defterde yer alması, onun metni beğenip not alma, hatta estetik bir örnek olarak arşivleme eğilimini düşündürür. Nitekim Cemil Öztürk, çalışmasında “*Simalar, Şair Eşref'in olduğu halde belirtilmemiştir. Bunun gibi bazı beyit ve kıtalar da başka şairlerin olabilir*” (Öztürk, 2002: 212) notunu düşerek bu ihtimali destekler. Dolayısıyla bu örnek, modern anlamda bir “aşırma”dan ziyade, metinlerarasılığın belgeleyici bir biçimi olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte, şiirin deftere alınma biçimi ve dönemin edebî pratikleri göz önünde bulundurulduğunda, burada asıl dikkat çekici olan husus, kadın bir şairin çağdaş erkek şairlerin metinlerine estetik ilgi duyması ve bunları kendi poetik hafızasına dâhil etmesidir. Böylece *Hançer* örneği, gizli alıntının sınırlarını çizmekle birlikte kadın şairin okuma ve seçme pratiğini de belgeleyen özgün bir metinlerarasılık vakasıdır.

Aşağıda iki şiir de verilmiş, şiirlerdeki farklı olan kelimeler ve harfler koyu olarak belirtilmiştir.

HANÇER	DÂVET
<i>Seni ben bekliyorum; göğsüm açık, bağrım açık, Hançer ol, göğsüme sapsan, ecel ol, karşıma çık; Çalmamış bir gece mademki felekten gönlüm; Gelecek bâri elinden dilerim gelsin ölüm.</i>	<i>Seni ben bekliyorum, göğsüm açık, bağrım açık; Hançer ol, göğsüme sapsan; ecel ol, karşıma çık!</i>
<i>Toprağın rengi kanımdan kızarıırken yer yer, Uzanıp son busemi koymazsam eğer; O benim kalbimi göğsümden ayırmış çeliğe, Gezsin ismim yedi kat gökte bugün kahpe diye.</i>	<i>Çalmamış bir gece mâdemki felekten gönlüm; Gelecek, bâri elinden dilerim gelsin ölüm. Toprağın rengi kanımdan kızarıırken, yer yer, Uzanıp, sap sarı, son busemi koymazsam eğer O benim kalbimi göğsümden ayırmış çeliğe, Gezsin ismim yedi kat gökte bugün kahpe diye.</i>
<i>Beni kahretmede âlemde o bigâne duruş, Bana sal pençeni yalvarırım ey yırtıcı kuş; Seni ben bekliyorum; göğsüm açık, bağrım açık; Hançer ol göğsüme sapsan, ecel ol, karşıma çık.” (s. 183)</i>	<i>Beni kahretmeden âlemde o bigâne duruş, Bana sal yalvarırım pençeni, ey yırtıcı kuş! İşte ben bekliyorum, göğsüm açık, bağrım açık; Hançer ol, göğsüme sapsan; ecel ol, karşıma çık! (Çamlıbel, 2022: 49)</i>

Aşırma ilişkisi dışında, *Dâvet* şiirindeki “*Bana sal yalvarırım pençeni, ey yırtıcı kuş!*” mısrası, *Hançer* şiirinde “*Bana sal pençeni yalvarırım ey yırtıcı kuş*” biçimine evrilerek belirgin bir biçimsel dönüşüm göstermiştir. Bu değişim, sözcük sırasındaki küçük bir farklılıkla sınırlı kalmaz. Aynı zamanda mısranın ritmik ve vurgu yapısında da bir yeniden düzenlemeye işaret eder. Söz konusu mısralar arasındaki ilişki, metinlerarasılık açısından hem gizli alıntı hem de

anlamsal ve biçimsel dönüştürme düzeyinde incelenebilir; önceki metnin etkisi, sonraki metinde açık biçimde hissedilirken, biçimsel dönüşüm şairin özgün yorumunu da yansıtır. Böylece, mısra değişimi içerik aktarımından ziyade; metinlerarası yaratıcı bir yeniden üretim örneğidir.

İhsan Raif Hanım'ın üçüncü şiir defterinde, *Hançer* şiirinde olduğu gibi ne kendisi ne de metni Latin harflerine aktaran Cemil Öztürk tarafından sahibinin belirtildiği bir beyit ve bir kıta daha bulunmaktadır. Bu örnekler de metinlerarasılık bağlamında aşırma ilişkisi içinde değerlendirilebilir. Defterde yer alan “*Güle güş ettiremez bülbül, yok yere inler; / Varak-ı mihr ü vefâyı kim okur, kim dinler*” (s. 221) beyti Karamanlı Kâmi'ye aittir (Kaya, 2017: 161). Yine aynı defterde yer alan “*Ben bir gül idim reng ü edâda / Soldurdu rûzigâr attı bu hâke. / Giryân bıraktım pederi amma, / Figân-ı mâder çıktı eflâke*” (s. 225) dördlüğü ise Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Âyine-Şık* (Göçgün, 2012: 254) adlı eserinde geçmektedir.

Bu örnekler, İhsan Raif Hanım'ın şiir defterini sadece kendi üretim alanı değil; beğendiği metinleri kaydettiği bir estetik arşiv olarak da kullandığını gösterir. Dolayısıyla metinler, Kubilay Aktulum'un (2014: 83) tanımıyla “aşırma”ya biçimsel olarak benzese de niyet noktasında farklıdır. Şair, başkalarına ait dizeleri kendi şiiriymiş gibi sunmaktan ziyade, onları okuma zevkinin bir yansıması olarak kaydetmiş görünür. Bu durum, hem dönemin el yazması şiir defteri geleneği hem de kadın şairlerin seçici alıntılama pratikleri açısından dikkate değer bir metinlerarasılık biçimidir.

Sonuç

Bu çalışmada İhsan Raif Hanım'ın şiirleri, metinlerarasılık yöntemleri çerçevesinde incelenmiş ve şairin eserlerinde farklı dönemlere ait pek çok şairin izlerinin bulunduğu tespit edilmiştir. İnceleme sonucunda, onun şiirlerinde Mehmet Âkif Ersoy, Yunus Emre, III. Murad, Rıza Tevfik, Abdülhak Hâmid Tarhan, Şükûfe Nihâl, Ahmet Haşim, Tevfik Fikret ve Nâmık Kemâl gibi isimlerle üslup, anlam ve biçim düzeyinde anıştırma ilişkilerinin kurulduğu görülmüştür. Ayrıca şair, gelenekten kopmaksızın çoğu şiirinde geçmişe dair atıflarda bulunarak alıntı, gönderge, dönüştürme gibi farklı metinlerarası yöntemlere başvurmuştur.

İhsan Raif Hanım'ın şiirlerinde görülen bu çok yönlü metinlerarasılık, edebî bir yönelimden öte; şairin okuma biçimiyle doğrudan ilişkili bir poetik süreçtir. Rıza Tevfik'in öğrencisi olan İhsan Raif, şiir serüvenine onun rehberliğinde başlamış; hocasının hem felsefi hem de estetik etkisi altında, farklı dönemlerden şairleri belirli bir kronolojiye bağlı kalmaksızın okumuştur. Bu durum, onun şiirlerinde dönemsellik çeşitliliği ve tematik dağınıklığı beraberinde getirmiş; böylece metinlerarasılık noktasında karışık ama zengin bir etkileşim ağı ortaya çıkmıştır. Başka bir ifadeyle, İhsan Raif'in metinlerarasılığı, bilinçli bir taklitten ziyade,

okuma pratiğinin doğal bir yansıması olarak şekillenmiştir.

Nazire geleneğinin izlerini taşıyan *Vâveylâ* ve *Hilâl-i Ahmer* gibi şiirleri, biçimsel ve anlamsal dönüştürmelerin somut örnekleri olarak değerlendirilmiştir. Bununla birlikte, *Hançer* ve defterlerinde yer alan bazı beyit ve kıtalar gibi örneklerde görülen benzerlikler, modern anlamda bir “aşırma”dan ziyade, şairin beğenerek not ettiği metinlerin poetik hafızasına kaydedilmesi biçiminde yorumlanmıştır.

İhsan Raif Hanım'ın metinlerarasılık yönünden zengin bir şiir evrenine sahip olmasının temel nedeni, yaşadığı dönemde kadın şairlerin azlığı ve kadın öznenin edebî kimliğini oluşturma sürecinin henüz tamamlanmamış olmasıdır. Bu nedenle şair, farklı metinlerden alıntı ve göndermeler yaparak hem edebî geleneğe katılım göstermiş hem de kendi sesini bulma arayışını sürdürmüştür. Metinlerarasılık, bu bağlamda estetik bir yöntem değil; bir kadın şairin de edebî ortamda varlık kurma, kendini ifade etme ve otorite kazanma stratejisidir.

Bununla birlikte, İhsan Raif Hanım'ın özellikle aşk, annelik ve toplumsal meseleler üzerine kaleme aldığı şiirlerde özgün bir lirizm geliştirdiği, içtenlik ve duygusal yoğunluk bakımından kendi sesini bulduğu görülmektedir. Sadece ilk dönem ve epik nitelikli şiirlerinde diğer şairlerden izler taşısa da ilerleyen yıllarda biçimsel taklitlerden uzaklaşarak kendine özgü bir kadın duyarlığı ve millî bilinç etrafında şiir kimliğini pekiştirmiştir.

İhsan Raif Hanım'ın şiirleri, metinlerarasılık açısından değerlendirildiğinde, geleneğin yeniden yazımı ve okuma deneyiminin şiire dönüşmesi bakımından dikkat çekici bir örnek sunar. Onun poetik evreni hem geçmişin mirasını devralan hem de bireysel bir ses arayışına yönelen bir kadın şairin dönemin kültürel ve entelektüel atmosferinde kendine yer açma çabasının güçlü bir yansımasıdır.

Yazar Katkıları: Bu makale tek yazarlı olarak yazılmıştır.

Çıkar Beyanı: Bu makalede herhangi bir çıkar tartışması yoktur.

Kaynakça

- Ahmet Haşim. (2009). *Bütün şiirleri*. Salkımsöğüt Yayınevi.
- Aktulum, K. (2014). *Metinlerarası ilişkiler*. Kanguru Yayınları.
- Argunşah, M. (2017, 15 Haziran). *Tahrip edilen Türk tarihi ve bir Türkü*. <https://www.altayli.net/tahrip-edilen-turk-tarihi-ve-bir-turku.html>
- Ay, İbrahim. (2016). *Süleyman Nazif'in dergi ve gazetelerindeki sanat ve edebiyat yazıları* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Aksaray Üniversitesi.

- Bardakçı, M. (2012, 26 Şubat). 'Kin'in ardında 'Dinim, kinimdir' sözü ve GS'nin '2' numaralı kurucusu vardır. HaberTürk. <https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/719468-kinin-ardinda-dinim-kinimdir-sozu-ve-gsnin-2-numarali-kurucusu-vardir> (E.T: 30.12.19).
- Bölükbaşı, R. T. (2005). *Serâb-ı ömrüm ve diğer şiirleri*. Kitabevi.
- Çamlıbel, F. N. (2022). *Han duvarları* (34. Baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Coşkuntürk, H. (1987). *İhsan Râif Hanım*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Çitçi, S. (2007). *Yeni Türk şiirinde ideal tipler* (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi.
- Çolakoğlu Sarı, G. (2014). Osmanlı-Türk müziğinde padişahların izleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(35), 52-65.
- Ersoy, M. Â. (2016). *Safahat* (4. Baskı). İz Yayıncılık.
- Göçgün, Ö. (1999). *Namık Kemâl'in şairliği ve bütün şiirleri*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Göçgün, Ö. (2012). Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında divân edebiyatı ile ilgili unsurlar. *Journal of Turkish Language and Literature*, 24, 251-272.
- Kaya, M. (2017). *Gönülden gönüle* (2. Baskı). İnkılâb Yayınları.
- Öztürk, C. (2002). *İhsan Raif Hanım, yaşamı, sanatçı kişiliği, yayımlanmış ve yayımlanmamış bütün şiirleri*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Pala, İ. (2004). *Ansiklopedik divân şiiri sözlüğü* (21. Baskı). Kapı Yayınları.
- Polat, N. H. (2012). *Yenileşme devri Türk edebiyatından çizgiler*. Kurgan Edebiyat.
- Süleymanoğlu Yenisoy, H. (2012). 1912-1913 Balkan Savaşları'nın edebiyata yansımaları. *Balkan Araştırma Enstitüsü Dergisi*, 1(1), 91-112.
- Tarhan, A. H. (2002). *Tiyatroları 5*. Dergâh Yayınları.
- Tarhan, A. H. (2016). *Makber*. Akademik Kitaplar.
- Tevfik Fikret. (2017). *Halûk'un defteri, rübâb'ın cevâbı, Şermin ve diğer şiirleri*. Akçağ Yayınları.
- Tevfik Fikret. (2019). *Rübâb-ı şikeste* (3. Baskı). Akçağ Yayınları.
- Yeşilyurt Kayhan, T. (2005). *Kadın şairde kadın: Şükûfe Nihâl'in şiirleri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bilkent Üniversitesi.